FRIEDRICH GUNDOLF

ROMANTIKER

Robt Inman
April 1974

from library of
Walter Heil
(Barbara Stevens)

GUNDOLF
ROMANTIKER

Digitized by the Internet Archive
in 2010

http://www.archive.org/details/romantiker00gund

FRIEDRICH GUNDOLF

ROMANTIKER

BERLIN-WILMERSDORF 1930

IM VERLAG VON HEINRICH KELLER

CO PYRIGHT 1930 BY HEINRICH KELLER VERLAG
BERLIN-WILMERSDORF · PRINTED IN GERMANY
GEDRUCKT BEI POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

KARL WOLFSKEHL
GEWIDMET

VORWORT

Der Titel des Bandes bezeichnet den gemeinsamen Grund dieser fünf Aufsätze: sie sind aus einem einheitlichen Gesicht der Gesamt-Romantik hervorgegangen und wollen aus dieser Einheit verstanden werden. Doch scheinen mir geschichtliche Bewegungen nur *in* Menschen und *an* Menschen, ihren Schöpfern, Trägern, Opfern faßbar, nicht in methodischen Übungen oder selbstgenugsamen Denkaufgaben, die sich der wirklichen Wesen als Reagenzien oder auch nur als Handwerksklappern bedienen.

FRIEDRICH SCHLEGEL

Die Schrift über das Studium der griechischen Poesie bildet den Abschluß der romantischen Lehrjahre Friedrich Schlegels, deren Programm sie genannt werden kann: die antike Bildung, die Kantische Philosophie und die Goethische Poesie als Morgenröte eines neuen geistigen Zeitalters sind die drei Hauptelemente, aus denen sie sich nährt. Noch war die Antike für ihn das Urbild der vollendeten Menschlichkeit, und er stellte die Aufgabe, auf einem modernen Weg diese Vollendung wieder zu erreichen. Seine romantischen Meisterjahre, die etwa mit dem Umzug aus Dresden nach Jena 1796 beginnen, sind der Ausführung jenes Programms gewidmet: statt der noch eklektischen Tendenz zu einer zugleich universalen und individuellen Bildung, verkünden Schlegels Werke fortan eine feste Lehre, die sich als den Ausdruck des neuen Geistes nimmt. Von der romantischen Erfüllung aus, vom erreichten romantischen Standpunkt aus werden die Gegenwelten kritisch abgewehrt, die Elemente der früheren Bildung gewertet und geordnet, die eigenen Erlebnisse dargestellt, die Meister und Genossen ausgewählt und organisiert, ein Kreis gegründet, der sich selbst genügt und Kunst, Moral, Religion, Wissenschaft, Geselligkeit nach eigenem inneren Gesetz erneuern und verkörpern soll. Noch in der Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie fühlt sich

Friedrich Schlegel als einzelnen Gelehrten und Dichter, der sein Teil zur Reinigung der Begriffe, zur Hebung des Geschmacks in dem nun einmal hinzunehmenden Zeitalter beitragen will, nach Kant und Winckelmann, neben Goethe und Schiller. In seinen Jenenser und Berliner Schriften fühlt er sich als Begründer und Vertreter eines eigenen geistigen Reichs, für das er bald auch den Namen der Romantik fand, streng abgegrenzt gegen das Zeitalter, mit eignen oder eigens umgedeuteten und zubereiteten Göttern, mit einer eignen Sektensprache, einem eignen Organ, ja einer eignen Lebensführung. Was er dann schreibt, schreibt er um der Romantik willen, die nicht mehr als namenloses Wunschbild vorschwebt, sondern als geschichtliche Verwirklichung zurückdeutet: auch die großen Zeitgenossen, die Schlegel gelten läßt, sind jetzt für ihn nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel und Mittler, Gegenstände oder Grenzen der Romantik.

Die neuen Ereignisse, die in Schlegels Geistesgeschichte, bei der Gründung der romantischen Schule, Epoche gemacht haben, sind: der Bruch mit Schiller, die Bekanntschaft mit Fichtes Philosophie, die Liebe zu Dorothea Veit, die Freundschaft mit Novalis und Schleiermacher, die Gründung des Athenäums. Durch den Bruch mit Schiller, den er noch wenige Jahre vorher als eigentümlich geistig sittliche Kraft, als einen Titanen des moralischen Willens gegen seinen mehr naturalistischen Bruder heftig verteidigt hatte, der noch im „Studium der Griechen“ für seine Stärke der Empfindung, Hoheit der Gesinnung, Pracht der Phantasie, Würde der Sprache, Gewalt des Rhythmus gepriesen wird, ist eigentlich erst der Gegensatz zwischen Klassikern und Romantikern bewußt und

deutlich geworden. Denn Schiller war damals neben Goethe der gewichtigste Vertreter des deutschen Klassizismus, und mit Goethe zusammen eine Macht, die es verhinderte, daß Goethe als das Haupt der neuen Schule erschien. Alle absichtliche oder ehrliche Verherrlichung Goethes durch die Romantiker konnte den Gegensatz zwischen ihnen und ihrem Abgott nicht verdecken, wenn dieser Abgott zu Schiller hielt, und wenn Schiller ein offener Feind der Romantik war. Diese Feindschaft hatte also literaturpolitisch die Folge, daß die romantische Bewegung sich schärfer und bewußter absonderte und betonte, nachdem der einzige Mensch, mit dem sie wenigstens dem Niveau nach sich hätte verständigen können, zum Gegner geworden war und sich zwischen sie und den unbestreitbaren Meister geschoben hatte. Goethe selbst war den jungen Kritikern sachlich an sich nicht abgeneigt: sie waren ja nach Schiller die ersten, die ihn in seiner Ganzheit begriffen und ihm den gebührenden Platz zuerkannten. Gegenüber der allgemeinen Plattheit und Dumpfheit mußte ihm ihre Regsamkeit, Helle und Bildungshöhe willkommen sein. Aber persönlich imponierte ihm keiner. Er witterte bei ihnen die unlautere Vermischung geistiger Bestrebungen mit persönlichen Absichten, und wenn er zwischen den Schlegels und Schiller wählen mußte, so konnte kein Zweifel sein.

Anlaß und Zeichen der folgenreichen Entfremdung war die Rezension des Schillerschen Musenalmanachs von 1796, die Friedrich Schlegel in der Zeitschrift „Deutschland“ veröffentlichte. Er versah in dieser weder gründlichen noch einsichtigen Besprechung die Beiträge Schillers, von seinem aus griechischer Poesie abgezogenen Maße her, mit schulmeisterlichen Noten,

mit überlegenem, allgemeinem Lob, mit flüchtigen epigrammatischen Mäkeleien und billigen Witzen, die, sachlich berechtigt oder nicht, den angemessenen Ton verfehlten, den Abstand verletzten und Schillers Person trafen. Sätze wie die über Schillers Ideale: „was hier dargestellt wird, ist nicht die frische Begeisterung der rüstigen Jugend, sondern der Krampf der Verzweiflung, welche sich absichtlich berauscht", sind zu intim und zu kalt richtend, um den Betroffenen nicht mehr zu beleidigen als ihn alle summarische Anerkennung befriedigen konnte. Schiller war persönlich empört über die Anmaßung des Tons und sachlich abgestoßen durch die unbedingte und leidenschaftliche Gräkomanie seines Kritikers. Denn von einem exklusiv klassizistischen Standpunkt aus hatte Schlegel sein Verdammungsurteil über ihn gefällt: Schillers Mißstimmung schlug sich in einigen scharfen Epigrammen der Xenien nieder. Diese Angriffe wirkten wiederum auf Schlegel zurück und veranlaßten weitere noch schärfere Rezensionen mit galligen Ausfällen wider den Xenienalmanach und die Horen, deren letzter schließlich zum schroffen Bruch führte. Da Schiller Friedrich Schlegels Schwägerin Karoline, „Dame Lucifer", in Verdacht hatte, an jenen Schnödigkeiten beteiligt zu sein, und mit August Wilhelm als regelmäßigem Mitarbeiter der Horen allein in näherer Beziehung stand, so entlud sich auf dessen einigermaßen unschuldiges Haupt der Groll, den Friedrich verdient hatte, in einer freilich unbilligen Weise, die den Bruch unheilbar machte. Schiller warf A. W. Schlegel aus den Horen in aller Form hinaus, nachdem er schon vorher Friedrich Schlegel nicht hereingelassen hatte. Auch dadurch wurde das Bedürfnis nach einem eignen Organ für die beiden Kritiker der

neuen Generation geweckt oder gesteigert. Der Zwist mit Schiller ist das negative Vorspiel und die literaturpolitische Vorbedingung zu einer selbständigen „Romantischen Schule".

Die geistesgeschichtliche Vorbedingung ist die Wendung Friedrich Schlegels von Kant zu Fichte. Zu Fichte zielte die eine Tendenz Schlegels: in der Kunst einen freien, weltschaffenden Akt der Phantasie zu sehen, und seine andere Tendenz: die geschichtlichen Phänomene als Ergebnisse eines einheitlichen Geistprozesses zu deuten. Für die Verichung der Kunst und die Vergeistigung der Welt hatte Fichte die wissenschaftliche Begründung geboten. Eine der wichtigsten romantischen Ideen nimmt von dem Fichteanismus Schlegels ihren Ausgang: die romantische Ironie. Als menschliche Gebärde ist sie den Romantikern aufgefallen im platonischen Sokrates, im Shakespeare, im Cervantes. Ihre begriffliche Deutung, ihr Prinzip war aus Fichte abzuleiten: sie ist (um die vieldeutige, schillernde und mannigfaltig verwirklichte Forderung auf ihren Grund zurückzuführen) die Freiheit des weltschaffenden, weltsetzenden Ich gegenüber der von ihm geschaffenen, gesetzten Welt. Die Erlaubnis einerseits, alles was man ersinnt, bildet, fühlt, kurz den ganzen Bereich der aus dem Ich erst herausgestellten Objektivitäten als solche wieder zu vernichtigen, eben weil man sie selbst gesetzt habe, und andrerseits die Erlaubnis, nach völliger Willkür Welt zu setzen. Die Relativität aller Vorstellungen für den sie emportreibenden Ichgrund, das Erschaffungs- und Vernichtungsspiel des unbedingten Geistes, das ist die Ironie. Ihre verschiedenen Arten und Wege kommen daher, daß die Romantiker das Ich bald als bilderschaffende Phantasie, bald als be-

griffesetzendes Denken, bald als gefühletreibendes Gemüt nehmen, daß sie bald Formen, bald Gesetze, bald Kräfte schaffen und vernichten lassen. Wenn Sokrates ernsthaft vorbringt, was er ad absurdum führen will, so ist seine geistige Freiheit in der Wahl und Behandlung von Gegenständen, die hintergründige Auflösung des Ernstes, ein Urbild der Ironie oder, wie Schlegel meint, die „Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist" d. h. von Mitleben und Drüberstehen, von Selbstdarstellung und Erkenntnis. Wenn Shakespeare in seinen Komödien die Gestalten, die er mit seinem Herzblut nährt und bewegt, zugleich als bloße Phantasmen zeigt und belächelt, wenn Cervantes seinen Don Quijote, oder Goethe seinen Wilhelm Meister in eine ernste Welt führt und uns mit und in ihnen leben läßt, während er selbst diesen Ernst als ein bloßes Spiel seines Geistes kennt, kurz wenn ein Meister „von der Höhe seines Geistes auf seine eigenen Erfindungen als Erfindungen herabschaut" – so ist das Ironie, angewandter Fichteanismus: die Kraft und Lust, Welt zugleich ernsthaft zu sehen und als bloß Gesetztes heiter zu betrachten. „Im Innern die Stimmung" heißt es in einem Fragment, „welche alles übersieht und sich über alles Bedingte erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität." War der Geist, das Ich als Geist erst einmal unbedingter Herr, so brauchte er nichts Bedingtes mehr ernst zu nehmen und man kam zu der Folgerung, daß ein „freier und gebildeter Mensch sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen könne, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimme zu jeder Zeit und in jedem Grade." Diese

Forderung wird nur ein hemmungsloser Genießer des Geistes stellen können, kein Mensch mit einem festen Willen, einem eigenen Herzen, einem Dämon oder Gesetz in der Brust. Fichte selbst war kein Ironiker, und die großen Dichter schlugen nie in jene Selbstaufhebung um, die Schlegel ihnen zuschrieb, weil sie eben nicht nur subjektiver Geist, sondern auch objektive Welt waren und hatten. Fichte nahm mindestens das Ich unbedingt ernst, und die Welt, die es setzte, war ihm die wahre, endgültige, wichtige. Friedrich Schlegel nahm von Fichte das willkürliche Setzen, aber nicht das selbstverantwortliche, das seiner selbstgesetzten Welt verantwortliche Ich. Fichte gab der Romantik ihre allanwendbare Methode: daher Schlegels überschwängliche Dankbarkeit.

War der Bruch mit Schiller literaturpolitisch, der Einfluß Fichtes ideengeschichtlich entscheidend für die romantische Reife Friedrich Schlegels, so ist seine Freundschaft mit Dorothea Veit für seine gesellschaftliche und erotische Bildung das wichtigste Ereignis: auf das öffentliche Gesicht der Romantik, auf die Meinung des Publikums und die dadurch stark bedingte Oppositionsstellung, in welche die Romantiker gerieten, auf die Lebensführung und Sittenlehre der neuen Schule, auf ihren Frauenkult und ihre Weiberherrschaft hat dieser Bund gewirkt, mehr vielleicht als sogar der Zauber Karolines. Denn Friedrich Schlegel war geneigt seine persönlichen Hänge und Geschicke zu verallgemeinern. Nachdem seine zugleich kalte und hitzige, immer leidenschaftlich reflektierte Sinnlichkeit bald da bald dort genascht hatte, war ihm zur entscheidenden Stunde in Berlin die energisch hingebende Frau begegnet. Sie wußte wie keine frühere auf seinen

Geist einzugehen, indem sie sein Temperament fesselte, mit ihrem Nebeneinander von freier, konventionverachtender Intelligenz und Verliebtheit, von Hingabe und sinnlicher Geselligkeit. Dorothea war von den Berliner Jüdinnen, die inmitten der anmaßlichen Nüchternheit der Aufklärung zuerst den neuen Geist empfanden und in geselligen Zirkeln verbreiteten die wenigst anziehende – minder gescheit als Rahel, unausgeglichener als Henriette Herz. Aber sie besaß in ihrer disharmonischen Heftigkeit etwas das gerade der herrschsüchtige, fressende und unstete Sinn Friedrich Schlegels brauchte: die Fähigkeit, sich rückhaltlos zu opfern und auch ihren Geist bis zur Mimikry dem Geist des Erwählten anzuschmiegen. So ist sie ihm unentbehrlich geworden, und das Maß von Liebe dessen er fähig war hat er wohl ihr vor allen Menschen gewidmet. Ihre weibliche Anbetung für ihn, dem sie ihren Ruf und ihre Ruhe opferte, idealisierte er zu schöner Freiheit und Kühnheit des Herzens, und ihre sklavische Anhänglichkeit für seine Ideen erschien ihm als vollendeter Geist: er hat sein Frauenideal in sie hineingesehen, mehr als aus ihr entnommen, aber er hat idealisieren müssen was er nicht entbehren konnte. Schwerlich wäre Friedrich Schlegel überhaupt zu einer halbdichterischen Darstellung seiner Sitten- und Liebeslehre gelangt, wenn ihm nicht in Dorothea die Verwirklichung seiner geistig sinnlichen Bedürfnisse begegnet wäre, die er zu künstlerisch sittlichen Idealen aufhöhte: ein symbolisches Buch der Romantik, Lucinde, wäre ohne Dorothea nicht geschrieben. Dorothea ist auch später seine treue Gefährtin und Mitarbeiterin geblieben und hat ihm die äußeren Lebenslasten erleichtert. Sie war die Fanatikerin seiner Ideen

und hat das Odium und die Komik nicht gescheut, die solchen Übertreibungen männlicher Urgedanken durch weibliche Nachbeterinnen gewiß ist. Ihrem Bild bei der Nachwelt schadet es, daß ihr innerhalb des engsten romantischen Kreises die zugleich imposante und anmutige Gestalt ihrer Schwägerin Karoline gegenübersteht: diese hatte den Takt der Weiblichkeit, das vollendete Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit, das Dorothea abging. Nie hat Karoline zugunsten des geliebten Mannes ihre Vernunft geopfert und ihren Verstand selbständig blaustrümpfig tanzen lassen. Ihre Koketterie war eine reine Naturgewalt – nicht, wie sogar Dorotheas Treue, halb Grundsatz, halb Wehrlosigkeit – und ihr außerordentlicher Verstand war nur der gehorsame Diener, ja die selbstverständliche Funktion einer starken Seele, die ihr eigenes Recht und Schicksal fühlte und bewahrte. Neben dieser vielmännrigen Zauberin, der einzigen deutschen gebildet-großen Hetäre, ist Dorothea die treue reproduktive Dienerin eines frei erwählten Männergeistes, neben der romantischen Verführerin die romantische Verführte.

Die engere romantische Geselligkeit, das Klima, worin die romantischen Geist- und Lebenskeime erst richtig gediehen, wurde erzeugt durch die Freundschaft Friedrich Schlegels mit Novalis und mit Schleiermacher. Novalis ist unter den Gefährten Schlegels der einzige, der ihm an Intensität und Fülle der Denkkraft ebenbürtig und dabei an Phantasie weit überlegen war. Das Ganze der Friedrich Schlegelschen Ideenmasse wußte der dichterische Freund aufzunehmen und zu verarbeiten: es ist schwer festzustellen, wer im einzelnen der Gebende und wer der Empfangende war – gewiß

ist Novalis der Empfänglichere, der Weiblichere von beiden, und erst unter Schlegels Strahlen ist seine tropische Begabung zu voller Blüte gereift. Doch aus der Seele und Phantasie des Novalis kamen Schlegeln seine eigenen Anregungen geheimnisvoller, kühner, ja tiefer zurück als er sie gegeben hatte. Novalis hat ihn, mehr als die bloße Lektüre Goethes vermocht hätte, aus einem Philosophen, Historiker, Kritiker der Poesie zum Poeten gemacht – zum Poeten auch und gerade in seinen kritischen Schriften. Was in Schlegels späteren Werken, vor allem in dem Gespräch über die Poesie, an Flaum, an geflügelter Leichtigkeit, geheimnisvollen Ausblicken, an Glanz, Überfluß und Überschwang ist, trägt die Spuren des Novalis. Dem Schlegel vor 1797 eignet überall die Schärfe, ja die trockene Helligkeit, der man die Herkunft von der Philologie und der Spekulation anmerkt – und nur die verwegene Kombination des vielverknüpfenden Geistes, die Ironie des überlegenen und der Formsinn des geschmackvollen geben ihm schon früh ästhetisches Gepräge. Der Umgang mit Novalis reift seine kritisch-historische Poesie-Empfänglichkeit zum eigentlich poetischen Sinn, der nicht nur im Gedichtemachen sich äußert, sondern den ganzen Stil durchdringt oder bescheint – ein Unwägbares von Geheimnis, Ahnung, Schauer, oder wenigstens das Streben dahin. Wenn Schlegels Schriften nach 1797 aus dem Lehrer- und Führerton allmählich in den Seherton übergehen, wenn er „orientalischer“ wird, und die klassizistische Vornehmheit des hellen Kritikers sich gelegentlich mit halbdunkler Mystenweihe trägt, so darf man darin Novalis Abglanz erblicken, der im Geheimnis ganz lebte und webte und es übertrug wohin er kam. Novalis war im frühroman-

tischen Kreis der einzige Mystiker und der einzige wirkliche Dichter – denn Tieck war nur ein genialischer Literat mit großem poetischen Talent, und August Wilhelm Schlegel, wie auch Friedrich Schlegel selbst, waren Verskünstler oder Dichtkunst-Handwerker. Tieck wäre nicht mächtig genug gewesen, Schlegel zu „poetisieren", und solche Wirkungen gehen nur vom lebendigen Umgang, nicht vom Bücherlesen aus.

Leichter festzustellen ist was Schlegel von Schleiermacher empfangen hat. Was Novalis ihm für die Poesie und Mystik leistete, leistete Schleiermacher für seine Religion: nämlich seine auf historischem, philologischem und spekulativem Wege gewonnene „Bildung" zu verklären und zu steigern, indem er sie mit dem „Unendlichen" unmittelbar verknüpfte. Zur Religion hatte er vor der Begegnung mit Schleiermacher kaum ein Verhältnis: weder Glaube noch Gott bewegten und erregten ihn. Er gedieh durchaus in der Luft der Aufklärung, und nur sein Verstand war zu tief und zu hell, um sich mit billigen Zweifeln zufrieden zu geben: davor bewahrte ihn sein ästhetischer wie sein historischer Geschmack. Doch wenn er bisher die geschichtlichen Erscheinungen als solche in ihrer Gestalt, Entstehung und Verknüpfung erforschte, die ewigen Gesetze des Menschengeistes übersann, so wies erst Schleiermacher ihn auf das Verhältnis des Einzelnen zum unendlichen Universum, zur Gottheit und auf das daraus abgeleitete Handeln. Mit seiner ehrgeizigen Geschwindigkeit griff er die Gedanken des Freundes auf und „trieb Religion" (wie Karoline spottete). Durch die Begegnung dieser beiden ist die romantische Schule aus einem ästhetischen-philosophischen Debattier-Klub zu einer Art Sekte geworden, die sich vermaß, das

Ganze der menschlichen Existenz von Grund aus zu erneuern und zu verwandeln und selbst mit dem Gedanken der Religions-Stiftung spielte.

Friedrich Schlegels und Wilhelm Schlegels philologische und historisch kritische Anlagen erschlossen sich durch die poetische des Novalis und die religiöse und moralische Schleiermachers zu dem allumfassenden Bildungskreis, den wir „Romantische Schule" nennen.

Die Bekanntschaft Friedrich Schlegels mit Tieck ist für die eigentliche Begründung der romantischen Schule nicht annähernd so wichtig wie die mit Novalis oder Schleiermacher. Tieck war als der gewandteste, vielseitigste und fruchtbarste Literat, der den neuen Ideen sich anschloß für die Literaturpolitik nach außen hin unschätzbar, und man mochte mit ihm am meisten „Staat" machen, als dem Einzigen, dessen Werke der Schule das Odium nahmen, daß sie viel kritisieren, aber wenig schaffen könnten. Man wagte mit einigem Krampf und Schwindel ihn Goethe entgegenzusetzen als das eigentlich poetische Faktotum des Kreises. Aber im Grund imponierte er den Schlegeln nicht, sie priesen ihn mehr als sie ihn verehrten. Erst durch die „süße Musik" seines Künstler-Romans Franz Sternbald gewann Tieck das Vertrauen und die sachliche Bewunderung Friedrichs, die sich in der übertreibenden Manier äußerte, womit er auf neue Entdeckungen ausging. Seelischen Einfluß hat Tieck auf Schlegel nicht ausgeübt, wohl aber die Gründung einer Schule gefördert, indem er die werdende romantische Lehre mit einem rein romantischen Dichtwerk öffentlich bekräftigte.

Besiegelt wurde die romantische Schule durch die Gründung des „Athenäums". Erst durch ein eigenes

Organ worin man, unbehindert von den Grundsätzen zeitgenössischer Herausgeber, die neue Gesinnung aussprechen konnte, bekam man Einheit, Umriß und Macht nach außen hin. Der Keim zu der romantischen Zeitschrift lag in der Gemeinschaft der beiden Brüder, das Bedürfnis wurde stärker, je deutlicher ihnen ihre neue Gesinnung wurde und je entschiedener durch Angliederung der gleichgerichteten Freunde sich „das Romantische" nach innen abrundete und nach außen abgrenzte als ein eigener Kreis. Insofern hat der Zutritt jedes neuen Mitglieds nicht nur die Lehre gestärkt und erweitert, sondern auch die Grenzen verschärft.

Bisher hatten die beiden großen Kritiker Gastfreundschaft genießen müssen bei den ästhetischen und kritischen Zeitschriften anderer Richtung: in der Allgemeinen Literaturzeitung, der akzentlosen, wenn auch von mancherlei Klüngeln berührten Rezensieranstalt des gebildeten Deutschland, in Schillers Horen, die ein ausgesprochen klassizistisches Gepräge trugen und zudem durch den Bruch mit Schiller ihnen verschlossen wurden – schließlich in dem Journal „Deutschland" und dem „Lyzeum der schönen Künste" des vielgewandten und -geschäftigen Kapellmeisters Reichardt, Tiecks Schwager. In all diesen Zeitschriften konnten sie weder ihre wahre Meinung heraussagen, noch ihrem Witz die Zügel schießen lassen, ohne nach allen Seiten anzustoßen, ohne schonungsbedürftige Beziehungen zu verletzen. Mit Reichardt zerfiel Friedrich Schlegel durch einen ziemlich harmlosen Fragmentenwitz über Voß im „Lyzeum". So reifte ihm der Plan einer gemeinsamen unabhängigen Zeitschrift, wo sie sich nicht mehr zu genieren brauchten. Diese Zeitschrift sollte keine regelmäßigen Mitarbeiter außer ihnen beiden haben, aber

doch geeignet sein „Meisterstücke der höhern Kritik und Polemik", von wem immer, aufzunehmen „überhaupt Alles, was sich durch erhabne Frechheit auszeichnete, und für alle andren Journale zu gut wäre". Er hatte dabei bereits Bruchstücke des Novalis im Auge, sowie einen Versuch Schleiermachers über die Immoralität aller Moral. Er versprach sich von dem Unternehmen die Erringung der kritischen Diktatur im gebildeten Deutschland. Als Titel war ursprünglich „Herkules", dann „Freya" gedacht. Wilhelm Schlegel, der dem Projekt lauer und nicht mit Friedrichs die Schwierigkeiten überfliegendem, die Erfolge vorwegnehmendem Enthusiasmus gegenüberstand, schlug „Dioskuren", Schleiermacher „Die Parzen" vor. Schließlich einigte man sich auf „Athenäum". „Höchstmögliche Freiheit und höchstmögliche Gemeinschaft" war das Bestreben – schärfste Unabhängigkeit und Absonderung nach außen, innigste Einheit und Eigenheit nach innen. Dies war der Grund aus dem das neue Organ nötig wurde, es sollte zugleich der Zweck sein, den es verwirklichte. Die beiden Brüder sollten nicht nur als Herausgeber, sondern auch als Verfasser zeichnen. Schärfste Eigenart, Selbständigkeit des einzelnen Beitrags, auch ohne Rücksicht auf durchgehende Übereinstimmung, mannigfaltige und abwechselnde Form, weitester, den ganzen Bereich der Bildung umfassender Inhalt, unter Ausschluß aller bloß materiell praktischen und bloß fachwissenschaftlichen Stoffe, mit vornehmlicher Berücksichtigung des klassischen Altertums neben den geistigen Richtungen der deutschen Gegenwart, rückhaltloser und rücksichtsloser Freimut in der Aussprache des für wahr Gehaltenen: dies etwa war das Programm. Schon der Titel „Athenäum" zeigte an,

daß der Zusammenhang mit dem Griechentum, der höchsten Bildungswelt, nicht aufgegeben, sondern scharf betont werden sollte – das Romantische galt zunächst nicht als Bildungsstoff, sondern als Bildungsweg.

Den Stempel prägte der neuen Zeitschrift der Geist Friedrich Schlegels auf, obwohl er quantitativ nicht einmal der Hauptarbeiter war. Besonders die ersten Hefte mußte der fleißige Bruder mit seinen metrischen Betrachtungen, seinem „Wettstreit der Sprachen" und Beiträgen zur Kritik der neuesten Literatur füllen. Aber Friedrichs Gut ist die neue Verwegenheit, Paradoxie und unbekümmerte Schnelligkeit, der freie, freche und zynisch heitre Zug. Endlich konnten die Romantiker ganz sich selber aussprechen, ganz sie selber werden, da ja nun einmal beim Schriftsteller das Sein nicht losgelöst von seiner Aussprache zu denken ist. Insofern ist das Athenäum, das fortan der Sammelpunkt und die ausstrahlende Mitte der Romantiker wurde, nicht nur eine literaturpolitische Einzelheit, sondern auch eine Epoche in der Entwicklung des romantischen Wesens selbst. Aus einem geselligen Zirkel wurde durch diese eigene und selbständige Publizität eine literarische Macht, und das Symphilosophein, Sympoetizein wurde eine öffentlich greifbare, angreifbare und angreifende Richtung. Die romantische Tendenz, in zerstreuten Äußerungen vereinzelter Autoren bisher schon fühlbar, wurde jetzt als „romantische Schule" sichtbar, und die neue Zeit deutschen Geisteslebens, leise und geheimnisvoll angekündigt, trat laut und offen hervor und ließ sich datieren: das Gründungsjahr des Athenäums 1798 ist die Epiphanie der deutschen Romantik.

Schlegels Traum war allseitige Ausbildung des Menschen und des Menschtums von den inneren Kräften her, harmonische Vergeistigung der sinnlichen Natur und freier Genuß der unendlichen Welt durch das allempfängliche Ich. Dieser ästhetische Traum war entstanden und genährt aus der Anschauung des Griechentums, und die ganze Weltgeschichte mit all ihren seelischen und geistigen Ergebnissen und Methoden erschien nur als ein mühevoller Umweg, um durch bewußtes Streben und Wissen wieder zu erreichen, was in jener gesegneten Küsten- und Inselwelt natürlich gewachsen war. Es galt jetzt die vielspältige, durch ihren größeren eigenen Reichtum auseinandergetriebene, disharmonische, moderne Welt kraft des Geistes wieder in eins zu bilden, wie jene einfache durch die Natur gebildet war, das Unendliche schön darzustellen, wie damals das Endliche sich dargestellt hatte. Die Aufgabe war schwerer, der Preis noch herrlicher. Aber nach wie vor blieben die Griechen das Urbild einer sinnlich vollendeten, schön erfüllten Kultur des Gesamtlebens – und jeder, der eine solche suchte, einerlei auf welchen Wegen und aus welchen Stoffen, mußte ihre Bedingungen und Formen erforschen bei dem einzigen Volke, das sie verwirklicht hatte. Erst aus den Griechen konnte ja überhaupt dies ästhetische Wunschbild entstehen: darum waren und blieben die Griechen der Ausgangs- und Mittelpunkt von Friedrich Schlegels Gedanken auch in seiner romantischen Blütezeit. Was er in seinem „Studium der griechischen Poesie“ als Forderung aufgestellt hatte: die Erforschung der hellenischen Kunst in ihrer höchsten Geistigkeit, in ihrer Poesie, das sollte seine Geschichte der Poesie der Griechen und Römer erfüllen. Nur ein Teil des auf mehrere

Bände angelegten Werkes ist erschienen (Berlin, 1798): darin werden die orphische Vorzeit, die vorhomerische, die homerische und die hesiodische Periode des epischen Zeitalters, das mittlere Epos und der jonische Stil der lyrischen Kunst behandelt – in der Mitte dieses Abschnittes bricht das Buch ab, das umfangreichste, gewissenhafteste und neben dem Gespräch über die Poesie (im Athenäum) gewichtigste, was der Romantiker Schlegel geschrieben hat. Als Parerga zu diesem Werk darf man seine Abhandlungen über den Epitafios des Lysias (1796) und über die Elegien und Idyllen aus dem Griechischen (1798) ansehen, womit er Übersetzungen seines Bruders im Athenäum begleitete. Es sind wissenschaftliche oder literarische Gelegenheitsarbeiten, die uns über seinen Gedankengang, seine Methode und seinen Stil nichts Neues sagen. Eine Abhandlung über die homerische Poesie aus Anlaß der Fr. A. Wolfschen Prolegomena hat er seinem Buch dann eingearbeitet. In den Umkreis seiner Altertumslehre gehört auch die welthistorische Vergleichung zwischen Alexander und Cäsar, das heißt zwischen den gewaltigsten Trägern hellenischer Geist-Schönheit und römischer Natur-Größe. Den romantischen Hang zum Unendlichen verrät diese Schrift durch den Unmut wider den vollendeten „lebenssatten" Römer, und die Vorliebe für den transzendenten, lebensüberschwenglich hinausstrebenden Mazedonier.

Die Geschichte der Poesie der Griechen und Römer sollte nicht nur die wissenschaftliche Darstellung eines vergangenen geschichtlichen Einzelvorgangs werden, sondern auch die philosophische Untersuchung über den Ursprung vollkommener Kunst und die Aufstellung einer ästhetischen Norm: darin dem Werk Winckel-

manns verwandt, das zugleich Geschichte und Gesetz meinte. So wenig wie für Winckelmann sind für Schlegel die Griechen *ein* geschichtliches Volk unter andern, ein Zufallsobjekt der Vergangenheitskunde, sondern das schlechthin lehrreiche Volk – aber freilich sind sie für Schlegel nicht nur wie für Winckelmann das vorbildliche Volk, sondern das urbildliche.

Zwischen Winckelmann und Friedrich Schlegel wirkten Herder und Kant. Für Winckelmann erschien das schlechthin Schöne in sich Vollkommene noch als ein Nachahmbares, als ein von der Geschichte Ablösbares, Übertragbares. Herder hatte das Einmalige jedes noch so schönen Daseins gezeigt, die Untrennbarkeit der vollendeten Gestalt vom geschichtlichen Werden. Und Kant hatte die übergeschichtlichen Gesetze und Grenzen des menschlichen Geistes gezeigt, so daß auch die vollendete geschichtliche Individualität nicht mehr als ihre endgültige, unbedingte Erfüllung gelten konnte. Herder hatte die geschichtliche Bedingtheit der Griechen, und Kant das unbedingte Gesetz entdeckt. Friedrich Schlegels Aufgabe war: das geschichtliche Werden der griechischen Dichtkunst zu zeigen mit dem Hinblick auf das übergriechische Gesetz: die endliche Gestalt zu messen an der unendlichen Idee. Er hatte vor Winckelmann voraus einen Standpunkt und damit ein philosophisches Kriterium jenseits der Griechen selbst: er will darstellen die Griechenbildung als eine individuelle Anwendung der allgemeinen Bildungsgesetze, oder er will nach seinen eigenen Worten zeigen, „daß die hellenische Eigentümlichkeit durch die Vorzüge ihrer Bildungslage das Vorbild des rein menschlichen war und mit den Gesetzen und Begriffen der reinen Vernunft übereinstimmende Anschauungen lieferte."

Im Vorwort umreißt er ausdrücklich seine Aufgabe und die Methode, womit er die fragmentarische und oft dunkle Überlieferung der antiken Poesie verknüpfen und erhellen will. „Unerschütterliche Wahrheitsliebe“ und „Strenge gegen sich selbst“: das sind die allgemein moralischen Forderungen an den Altertumsforscher. „Nichts ist unwichtig, denn nichts ist einzeln“. Das ist Herderscher Geist und kehrt den selbstzufriedenen Sammler- und Zerlegergeist der Polyhistorie und der landläufigen deskriptiven Philologie um. Gelehrsamkeit allein reiche nicht hin. Vielwisserei führe nicht zur Vernunft. Als Jünger Winckelmanns bekennt er sich mit dem Programm: „Liebe zur Kunst, zum Urbildlichen selbst, zum gesamten Altertum: das ist das Erste; und, den Geist des Ganzen zu fassen, ist das Höchste.“ Der Schüler Kants aber redet aus dem Schlußabsatz des Vorwortes: „die Vernunft fordert hier nichts leichtes: die Wahrnehmungen des künstlerischen Gefühls nämlich streng zu bestimmen und begriffsmäßig zu ordnen, und auch in dem Gange des menschlichen Geistes und in der Entwicklung der menschlichen Künste die notwendigen Naturgesetze aufzufinden.“ Herdern kümmerte die historische Individualität als jeweilige Auswirkung des individualitätenträchtigen Allgeistes. Schlegel wollte den ewigen Ort bestimmen, an den jedes künstlerische Individuum, Werk oder Person gehöre, die ästhetischen Kategorien, unter die es falle, kurzum die Gattung: das ist sein Erbe von Kant. Er steht dadurch als Kritiker nach Herder zu Kant wie Lessing vor Herder zu Aristoteles. Bei Lessing war der historische Sinn, die Schau des Werdens erst im Keim, mehr logisch und dialektisch, als physisch und metaphysisch, und die ästhetischen

Gesetze, aus Aristoteles abgeleitet, begründete er psychologisch, nicht erkenntniskritisch. Und wenn Schlegel als Erkenntniskritiker auch dilettierte, so schwebte ihm doch eine aus der Geschichte ableitbare Ideenlehre vor, deren Überbleibsel seine Gattungslehre ist. Die Vereinigung von Winckelmannischer Gesinnung mit Herderischer Seh-Art und Kantischer Forderung gibt seiner Altertumskunde das Gepräge.

Die philologische Gelehrsamkeit war ihm selbstverständliche Grundlage des geistigen Gebäudes. „Vornehmlich ... muß jeder, der die alte Poesie ganz kennen und verstehen will, mit allen urbildlichen Schriften des Altertums jeder Art und jeder Zeit so innigst vertraut sein, wie die großen Alexandrinischen Kunstrichter; sie immer von neuem durchforschen, und gleichsam mit ihnen leben." Schlegels ganzes Gedächtnis ist getränkt mit den Vorstellungen, den Tonfällen und den Versen der antiken Dichter. Für jede Behauptung strömen ihm die Belege zu, und für unsern Geschmack fast allzusehr ist sein Text durchsetzt mit Zitaten und Anspielungen aus der gesamten antiken Literatur, wie die Predigten eines Pastors mit Bibelstellen. Man kann ihn griechenfest nennen in dem Sinne wie man von bibelfesten Leuten spricht. Sein Zitatenreichtum wirkt nicht wie bloßer pedantischer oder koketter Gelehrtenprunk (wenngleich die Absicht und das Bedürfnis des genialischen Schöngeistes mitsprechen mochte, den Zunftgenossen sich auszuweisen und zu imponieren). Im ganzen ist er die natürliche Folge eines griechenvollen Sinnes, einer echten Begeisterung, die in antikischer Luft lebte und webte. Das Werk ist, mag es im einzelnen philologisch „überholt" sein (ein sehr relativer Begriff übrigens,

hinter dem oft mehr der Dünkel wissenschaftlicher Moden als der Rechtsanspruch wirklicher Ergebnisse steht) noch immer die geistig höchste und sinnlich feinste griechische Literaturgeschichte der behandelten Zeit, vom althellenischen Zauber stärker angeweht als die stofflicheren und kritischeren Werke der meisten Nachfahren. Friedrich Schlegel ist hier der Winckelmann der griechischen Literaturgeschichte.

Überall sieht er im einzelnen Werke den Geist des Ganzen, der nötig war, um es hervorzubringen. Er zieht nicht nur die Zeugnisse über Gesinnungen, Zustände, Begebenheiten heran, sondern sieht in den Schriften selbst den Niederschlag der immer regen Lebenskräfte, im gewordenen Faßlichen den regen Leib des formsüchtigen oder formflüchtigen Werdens, das formum formende Weben.

So bemerkt er im ersten Abschnitt, über die orphische Vorzeit, zum erstenmal den hellenischen Orgiasmus, im Zusammenhang mit dem festlich freudigen, überschwingenden Wesen der Hellenen, als eine Quelle der hellenischen Dichtung: das Faktum wird aus Notizen nicht nur festgestellt und bekrittelt vom christlichen oder vom aufklärerischen Sinn aus, sondern anerkannt aus der griechischen, ja aus der ursprünglich menschlichen Natur selbst (als ein hellenisch menschliches Urphänomen). Man kann Schlegel den wissenschaftlichen Entdecker des „Dionysischen" nennen, den Vorläufer Nietzsches, der diese ewige Lebensmacht des Altertums zugleich metaphysisch deuten und künstlerisch erneuern wollte. Weder Winckelmann noch Goethe sahen das Griechentum von dieser Seite: ihnen war nur der klare hellenische Formsinn und Formwille, das Apollinische (freilich nicht unter diesen Namen)

erschlossen, nicht der dunkle mystische Rausch, aus dem diese Lichtwelt sich erhob. Nur Hölderlin lebte etwa gleichzeitig in der orphisch dionysischen Luft des Hellenentums, ohne als Historiker zu betrachten was er dichterisch erneuerte und seherisch erfuhr. Die Philologen vollends, Wolf oder Heyne, kannten wohl unter anderen griechischen Einzelheiten auch diese, aber da sie nichts davon vernommen hatten, blieb es ihnen rohes Faktum und totes Zeichen. Erst Friedrich Schlegel, hellsichtig durch eigene Bildungserlebnisse seines Jugendüberschwangs, leitete aus diesem Urphänomen der menschlichen Seele und des griechischen Wesens griechische Gebräuche und Texte, aus diesen die Sagen, aus diesen die Kunstformen her. Dabei bediente er sich philosophischer Kategorien als philologischer Kriterien, und wies den antiken Phänomenen mit kantianischer Terminologie ihren Platz an im menschlichen Geist.

Das Dionysische weiß er sich nicht besser zu verdeutlichen als mit Hilfe kantianischer Fachausdrücke: „Vermögen des Unendlichen" ... „lebendige Vorstellung einer unbegreiflichen Unendlichkeit". Aus dem bloßen Vorhandensein des „Unendlichen" schließt er, daß die angeblich vorhomerische orphische Urpoesie nachhomerisch sein muß, daß die Sagen und Gedichte über Orpheus spätere Priestermärchen sind: denn Homer, der seine ganze griechische Bildungswelt in Bildern, Lehren oder Anspielungen enthält und aus dem wir sie abzulesen hätten, zeige noch keine Spuren des Dionysischen oder Orphischen oder, kantianisch gesprochen, Unendlichen und Erhabenen: weder mystische Sagen, d. h. sinnbildliche Geheimlehren über das unbegreifliche Wesen der Natur, noch mystische

Gebräuche, die sich auf solche Lehren beziehen. „Sein Charakter ist stille Besonnenheit, nicht heilige Trunkenheit.“ Die „Ahndung des Unbedingten“, von der bei dem allumfassenden Homer nicht einmal Andeutungen vorhanden sind, ist nach Schlegel der erste Schritt in eine ganz andere spätere Welt, der Anfang einer neuen Bildungsstufe, und das Schweigen Homers ist ihm nicht eine zufällige geschichtliche Einzelheit, sondern notwendige Folge der menschlichen Bildungsgesetze überhaupt. Mit dieser Methode nimmt Schlegel Hegels geschichtliche Dialektik vorweg: er sieht wie dieser in dem Gang der menschlichen Geschichte nicht ein zufälliges Nacheinander einzelner Ereignisse und Erscheinungen, sondern die notwendige Selbstentfaltung der im menschlichen Geist a priori gegebenen Stufen und Grade in der Zeit. Das ewige Sein des Geistes tritt als zeitliches Werden in geschichtliche Erscheinung. Wenn die Geschichte nun das zeitliche Nacheinander des ewigen Beieinander ist, so können dem philosophischen Kenner der geistigen Bedingungen und Gesetze diese zu philologischen Mitteln der Zeit- und Echtheitsbestimmung werden. Z. B. wäre zeitlich die Orgien- und Mysterienpoesie mit ihrer Ahnung des Unbedingten vor der homerischen Bildungsstufe nicht möglich: so führt der Philosoph Schlegel hier den Philologen.

Er erklärt aus seiner Kenntnis des urbildlichen Hellenentums die menschliche Geistes-Entwicklung überhaupt und aus seiner Idee von Geistes-Entwicklung die Geschichte der griechischen Bildung.

Der erste Abschnitt des Werkes enthält also 1. philologische Sichtung der Zeugnisse, 2. ästhetische Charakteristik des Stils, 3. Entwicklungsgeschichte der

ältesten Gattungen, 4. philosophische Deutung und Einreihung des Gehalts als einer menschlichen Geistesstufe.

Der Abschnitt über die orphische Poesie galt der kritischen Abwehr einer falschen Hypothese. Die positive Literaturgeschichte beginnt mit der zweiten Abhandlung (eine eigentliche Kapitel-Einteilung hat das Buch nicht) über die vorhomerische Periode des epischen Zeitalters. Auch hier begleiten sich die philosophische Konstruktion der menschlichen Bildungsstufen und die historische Ableitung, um den Zustand der Gesellschaft zu schildern, aus dem die ältesten Denkmale griechischer Dichtung, die homerischen Epen entsprangen. Aus diesen werden die Vorbedingungen ihrer Entstehung abgelesen, die Natur, die Zustände, die Gesinnung des Volks, der Schicht, der Individuen die nötig waren, um gerade diese Gewächse hervorzubringen, um die Gattung Epos zu erzeugen und zu begrenzen. Die homerischen Epen werden in diesem Abschnitt also nicht als Kunstwerke ästhetisch betrachtet, sondern lediglich als *kulturhistorische* Quelle, als Stoff, als Hinweis auf eine versunkene Welt, über die sie uns Aufschluß geben entweder durch unmittelbare Aussage oder durch gewisse Eigentümlichkeiten der Gattung – wie ja jeder Mensch nicht nur durch seine Worte sich verrät, sondern auch durch sein Aussehen und Gebaren. Schlegel macht auch die Formensprache zum kulturhistorischen Kriterium, nicht nur die ausgesprochenen Inhalte, sondern schon die Art des Aussprechens. Das dankt er, außer seinem eigenen Stilgefühl und der griechischen Kunstgeschichte Winckelmanns, dem philologischen Neuerer jener Tage Friedrich August Wolf, der die Stilkritik zur Geschichts-

wissenschaft ausgebildet und damit der Textkritik dienstbar gemacht. Schlegel ist Wolfs Schüler als Herders Jünger: er warnt davor, das Besondere für das Allgemeine zu halten, oder es sich unter unbestimmt allgemeinen Zügen zu denken. Er zeigt die Einzigkeit des griechischen Epos durch einen Wink über die Entstehung der römischen Urpoesie aus dem Lukrez oder über germanische Urpoesie aus dem Tacitus. Er wendet sich gegen die rationale Ästhetik mit dem uns selbstverständlichen, damals noch frischen „herderischen" Satz: „alle Naturpoesie ist eben darum, weil sie nicht nach allgemeinen Begriffen oder fremden Beispielen gebildet, sondern wild wächst, ganz eigentümlich, und verrät bis in die feinsten Adern durch Gestalt und Farbe den Boden, wo sie entsprungen ist."

Der Begriff Naturpoesie ist herderisch. Schlegelisch ist das Bedürfnis, diese ästhetisch gegen die Kunst abzugrenzen: „Freies Spiel der Empfindungen und der Vorstellungen ist das unterscheidende Merkmal der Schönheit. Wenn der Dichter unter dem Stoff, der seinem Sinn gegeben, oder seinem Gedächtnis überliefert wird, schon wählen, und das Gewählte für den sinnlich schönen Genuß nach Gesetzen des menschlichen Gemüts frei mischen, ordnen und schmücken kann: so wird die Darstellung durch diese Selbsttätigkeit.. zum eigentlichen Gedicht. Es beginnt die erste Bildungsstufe der schönen Kunst." Die homerischen Epen betrachtet er zugleich als die ersten Urkunden der hellenischen Geschichte und als die ältesten Denkmale der klassischen Kunst – auch hier eine entwicklungsgeschichtliche (herderische) und eine ästhetische (kantische) Aufgabe. Um aber beide zu lösen, d. h. um zu einem eigenen Urteil über das geschichtliche Wesen

Homers einerseits und über seinen urbildlichen Wert andererseits zu gelangen, erforscht er erst die Bedeutung Homers für das Altertum. Homer sei nicht ein einzelner Autor und ein einzelnes Werk, sondern eine Welt, ein Element der gesamten Antike, eingegangen in die gesamte Bildung der Griechen und nur mit dieser zu begreifen. Darum nimmt er ihn nicht nur als Wesen, sondern auch als Wirken. An der Schwelle weist Schlegel die „gewöhnlichen Meinungen der Theoristen über die Epopöe" zurück, d. h. die landläufigen Aristoteles-Kommentare der rationalen Ästhetik – auch Lessings Laokoon gehört dazu. Erst müssen die geschichtlichen Stoffe zusammengetragen und der philosophische Raum bestimmt werden. Seine literarhistorische Aufgabe nimmt Schlegel in Angriff, indem er die wesentlichen Merkmale der homerischen Denkart sammelt, die zerstreute Züge zu einem ganzen Bilde vereinigt. Hier beginnt die eigentliche Charakteristik des Homer aus ihm selbst. Als entscheidende Merkmale erkennt und beschreibt er, nächst den allgemeinen, die überhaupt das Epos erst ermöglicht haben, nächst der Spiellust, der Dichtungsgabe, dem Kunstsinn, und dem Schönheitsgefühl, vor allem die „kindliche Sinnlichkeit". Sie sei gleichsam die „Grundlage der homerischen Kunstlehre". Solche Sätze waren damals Entdeckungen, gegenüber einer Homerbetrachtung, die seine Epen losgelöst vom Ganzen seines Zeitalters zum abstrakten „Muster" rationaler Geschmacksforderungen gemacht hatte. Herder hatte zwar in seinem „Homer, ein Günstling der Zeit" diesen Studierstubenbann gebrochen, aber doch mehr in seiner ungeduldigen Seher-Art verkündet, *daß* Homer ein Geschöpf der Geschichte sei, als im einzelnen gezeigt, *wie*.

Erst Schlegel hob mit den bezeichnenden Merkmalen Homers zugleich die Welt mit herauf, die ihn nährt und die er verkörpert.

Dann geht Schlegel zum wissenschaftsgeschichtlichen Teil seiner Aufgabe und erörtert die Kunsturteile der Alten über Homer, die Spiegelung seines Wesens in den Menschen und Zeiten, die er bilden half, von der alten Sage über den Wettstreit zwischen Hesiod und Homer, bis zu den alexandrinischen Grammatikern, Zenodot und Aristarchos, den Begründern der eigentlichen Homerphilologie. Er läßt in den Urteilen der verschiedenen Zeitalter zugleich diese selbst durch ihre Ansprüche an Homer sich charakterisieren und nimmt auf solche Weise die griechische Literaturgeschichte auch derjenigen Zeiträume vorweg, die er noch nicht selbst behandelt: Homer dient gleichsam als Stoff, an dem die verschiedenen Kritiker sich verraten, die Kritiker dienen als Reagentia, die Homers Wirksamkeiten ans Licht bringen. In der Geschichte, die Homer hat, sucht Schlegel die Geschichte, die er macht. Er sammelt Anekdoten nicht mehr als isolierte Kuriosa, sondern als Sinnbilder geschichtlicher Wenden. Methodisch neu und wichtig ist, daß er überall den engen Zusammenhang zwischen politischen und musischen Gesetzen der Griechen fühlt und zeigt, bis in die Metrik hinein, nicht von modernen Geschmacksgeboten gelenkt, sondern von den antiken Kunsturteilen selbst.

Schlegel geht das Verhältnis der verschiedenen Dichter-, Rhetoren-, Philosophenschulen zu Homer durch: die Benutzung, die Ablehnung, die Umdeutung seiner Mythen und Mittel. Er verweilt ausführlicher bei Platons Feindschaft gegen die Poesie und erklärt sie richtig aus der lebenformenden Gewalt, die Homer ausübte

und die der platonischen entgegen war: denn Poesie galt damals nicht als Schein und Spiel, sondern als Macht und Wahrheit. Die allegorische Auslegung Homers durch Anaxagoras oder Metrodoros veranlaßt Schlegel über das Verhältnis von Wissen und Schauen sich zu äußern und die Ansprüche an den Lehrwert der Poesie zurückzuweisen. Man war der rationalistischen Zweckästhetik noch nicht so weit entrückt . . es war damals also noch nötig zu betonen, daß Homers Gestalten und Mythen nicht in Bilder verhüllte Begriffe und Lehren seien, sondern urbildliche Geburten der Einbildungskraft, daß sie nicht allegorisch als Fabrikate des Verstandes, sondern als Gewächse der Lebenskräfte erkannt werden müßten. Freilich sei Homer nicht ein rein künstlerisches Produkt, sondern auch eine Urkunde zur Geschichte des menschlichen Verstandes, aber nicht durch seine Mythologie und Theogonie, sondern durch seine Sprache und Form. Nach diesem Seitenblick – einem Wink aus dem Geist der Athenäumsfragmente – verfolgt Schlegel die griechischen „Anähnlichungen" Homers: Er ist für Isokrates panegyrischer Redner, für Thukydides die glaubwürdigste Geschichtsurkunde, für die Tragiker Vorbild und Vorrat. Das führt zu einem Exkurs über das Verhältnis des homerischen Epos zur attischen Tragödie und Schlegel gerät an den Führer der europäischen Poetik: Aristoteles. Dessen Macht nötigt ihn zu seiner eigenen Lehre von Epos und Tragödie, deren Vergleich oder (nach Schlegels Ansicht) Verwechselung den Hauptgehalt der aristotelischen Poetik ausmacht.

Schlegel unterscheidet die „Handlung" und den „Helden" des Epos von denen der Tragödie. Die Tragödie habe es mit freien Willensäußerungen zu tun,

Handlungen im eigentlichen Sinn . . das Epos mit Begebenheiten. Eine freie Handlung beginne mit einem Machtspruch der Willkür, einer menschlichen Absicht und ende mit deren Ausführung, eine Begebenheit sei Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer, der Keim künftiger Begebenheiten: daher fange das Epos in der Mitte an und höre in der Mitte auf. In der Tragödie sei der Held derjenige, der die Handlung tut oder die Schickung duldet, alles übrige sei auf ihn bezogen. Der Held des Epos sei nur *ein* Motiv unter wechselnden Gestalten und Gruppen, nicht der Zweck des Ganzen. Das Epos sei Weltbild und biete eine ungefähr vollständige Ansicht des umgebenden Alls, auch das Wunderbare, das Zufällige, das Mögliche. Die Tragödie würde durch die Herrschaft des Zufalls zerstört: in ihr muß alles einzelne zugleich als möglich und wirklich, und als notwendig erscheinen. Schlegel berichtigt also den Aristoteles durch eine Vereinigung der historischen Genesis mit den kantischen Kategorien. Aus den Bedingungen des Menschengeistes leitet er den Ursprung des Epos und seine Gattungsmerkmale ab. Das Epos sei die dichterische Naturform des Alters, es fordere nicht wie Lyrik und Drama Anspannung, Aufschwung, sondern gleichmäßigen Strom vorrätiger Fülle. Daher auch seine „Objektivität", daher das Zurücktreten des Dichters: wo das Dargestellte nur möglich scheinen soll, darf nichts wirklich scheinen, das geschähe aber durch unmittelbare Gefühlsausbrüche des gegenwärtigen Rhapsoden. Schlegel leitet die ästhetischen, bisher isoliert genommenen Gattungsmerkmale historisch ab und die Geschichte wieder nimmt er als notwendige Verwirklichung ewiger Geistesgesetze. Überall sucht er nicht nur das Wirkliche, sondern das Notwendige

des Gewordenen zu zeigen und für den natürlichen Instinkt der griechischen Kunstübung das allgültige Vernunftgesetz zu finden. Wider den Großmeister der antiken Poetik formuliert Schlegel das Programm der neuen Kunstwissenschaft. Kants Schüler zieht nicht Regeln aus den objektiven Mustern ab, um darauf Gesetze für den Geist zu machen, sondern er sucht die Gesetze des Geistes wonach jene mustergültig sind oder nach dem antiken Kriterium „klassisch". Klassisch ist nach Schlegel ein Gedicht, wenn es für irgendeine Stufe der natürlichen Bildung und in der vollkommensten Gestaltung deren seine Dichtart fähig ist eine urbildliche Anschauung für den reinen Begriff und für die Gesetze seiner natürlichen Kunst-Art enthält. Das antike Urteil übernimmt Schlegel weder wie die Klassizisten, noch verwirft er es wie der Sturm und Drang. Er sieht darin eine Schranke der menschlichen Natur, eine unvermeidliche Stufe auf dem notwendigen Gang der menschlichen Wissenschaft. Als solche haben ihm auch die antiken Kunsturteile urkundliches Gewicht, wenngleich nicht bindende Autorität. Urkunden und Gesetze dürfen keinen Forscher von der freien eigenen Prüfung zurückhalten. Nicht als Herren, sondern als Führer sollen uns die Alten gelten: „Je wissenschaftlicher, je geschichtlicher", d. h. je deutlicher uns die unbedingten Gesetze des menschlichen Geistes werden, desto klarer und fruchtbarer erkennen wir sie in der bedingten Geschichte worin sie sich auswirken. Er kämpft gegen zwei Fronten: gegen die unphilosophische vorkantische Philologie und gegen die unhistorische vorherderische Poetik.

Die Bedingtheit der Alten sei, daß sie „das Vollendete in der würdigsten Gattung für das höchste

Schöne" hielten. Die neue Forderung, der Homer selbst nicht genügt, sei „der Schein des Unbedingten und Unendlichen in Stoff und Gestalt". Man sieht, wie wenig Schlegels Historismus mit Relativismus zu tun hat: er will das Absolute fassen und jede vollendete Wirklichkeit vor den Richterstuhl seiner Begriffe ziehen.

Gattung und Gestaltung, Verhältnisse und Schranken eines Kunstwerks zu bestimmen, ist ihm erst Vorarbeit des eigentlichen Kunsturteils. Das Wesentliche dünkt ihm nach seinen eigenen, für die ganze romantische Kritik programmatischen Sätzen: „einen Widerschein des Werks selbst zu geben, seinen eigentümlichen Geist mitzuteilen, den reinen Eindruck so darzustellen, daß die Gestalt der Darstellung schon das künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers beglaubigt... nicht bloß den Eindruck, welchen das Werk gestern oder heute auf diesen oder jenen macht oder gemacht hat, sondern den es immer auf alle Gebildete machen soll." Immer wieder die zwei Seiten: historisches Sichversenken in die einmalige geschichtliche Individualität eines Werkes und Einordnung dieser einmaligen Individualität in den unverrückbaren Raum ewiger Geistesgesetze! Einmalige Gestaltung und ewiger Raum: das sind die beiden Wesenheiten mit denen es die historisch-philologische, die herderisch-kantische Kritik Schlegels zu tun hat und die all seinen Einzelurteilen zugrunde liegt.

Er mißt auch das homerische Epos an dem strengen Begriff der „Kunst": Besteht das Wesen der Kunst in der abgesonderten Ausbildung, so fängt hellenische Kunstpoesie erst mit der Entstehung der lyrischen besonderen Arten an, mit Archilochos. Sei Kunst die

selbsttätige Nachahmung anerkannter Vorbilder und lebendige Ausbildung schulmäßig fortgepflanzter Regeln, so beginne sie etwa bei Pindar. Doch auch hier sei Poesie noch bedingt vom bedingten, gegebenen Wirklichen, also seelischer oder stofflicher Naturalismus (besser „Naturismus"). Erst im Drama sei Kunst völlig selbstgenügsam und autonom – Kunst im strengen Sinn: „innere Ganzheit selbständiger Hervorbringungen aus bloßem reinem Schein." Danach sei Homer kein Künstler, nur ein vollkommen gebildetes Naturgewächs. Schlegel folgt dann in seiner genetischen Kennzeichnung Homers den Ergebnissen Wolfs, und ergänzt dessen Philologie durch die Poetik. Er legt den Nachdruck weniger auf die Bestandteile des überlieferten Gebildes als auf die Bildungsformen: die selbst sind Merkmale. Danach erkennt man in Homers Harmonie nicht die bewußte eines Individuums, sondern die unwillkürliche eines ganzen Zeitalters, das sich als solches streng abhebt von allen früheren und späteren Kunstperioden. „Zeitalter" sind für Schlegel gleichsam eigenwüchsige Persönlichkeiten, und eine solche Kollektivpersönlichkeit sei Homer.

Das Kapitel über Homer ist das Hauptstück des unvollendeten Buches, das wohl in der Darstellung der Tragödie, als der Dichtkunst des „Unendlichen" gipfeln sollte. Die Abschnitte über die hesiodische Periode des epischen Zeitalters, über die Schule der Homeriden und über das mittlere Epos lehren uns über Gesinnung und Methode Schlegels nichts wesentlich Neues: er gibt hier keinen Geschichtszusammenhang, sondern einzelne Urteilswinke. Dabei gebraucht er gern die weiten Worte in prägnantem Sinn, mit eigenem Gewicht, etwa wenn er die homerischen Hymnen vergleicht mit den

hesiodischen Gesängen: „sie sind menschlicher, natürlicher, gebildeter, poetischer, epischer und homerischer", oder wenn er den Hymnus auf Demeter lobt wegen seiner „Mischung von heiligem Schwung und priesterlichen Ernst mit der homerischen Bedeutsamkeit, schönen Mäßigkeit, und frischen und leichten Sinnlichkeit." Das sind Zeichen einer Gesinnung, der das Allgemeine und Formelhafte noch nicht so leer erschien wie uns, und die für das einmalig Besondere keine Augen und Worte hatte. Die Worte „schön, heilig, geheimnisvoll, sinnlich, ernst, unschuldig, fröhlich" sind durch Schlegel fast romantische Koterieworte, persönliche Chiffern mit eigenem Geschmack, ja Geruch geworden.

Unter einem eigenen Gesamtabschnitt faßt als „mittleres Epos" Schlegel die nachhesiodischen, genealogischen und kyklischen Dichter, die späteren Heldengesänge, die hexametrischen Orphiker und Naturphilosophen zusammen, von denen uns nur karge Reste überkommen sind. Er bewegt sich hier zwischen vorwegnehmendem Erraten der menschlichen Bildungsstufe, auf welche die fraglichen Trümmer hindeuteten und ihrer epigrammatischen Bewertung. Der Philosoph mußte die Lücken des Historikers ausfüllen, schwankend zwischen gelehrten Notizen und literarischen Aperçus.

Das Fragment über den jonischen Stil der lyrischen Kunst, in dessen Mitte Schlegels Buch abbricht, ist die erste stilkritische Einteilung der hellenischen Lyrik überhaupt, die erste umfassende Kennzeichnung der spärlichen Stücke aus dem Gesamtgeiste ihrer versunkenen Welt, aus dem Zusammenhang der politischen mit den musischen Gesetzen und Ereignissen. Das Auf-

kommen des Republikanismus in den hellenischen Politien, die genauere Gesetzgebung, die deutlichere Absonderung und Bestimmung der politischen Individualitäten und Gesellschaft sei eine neue Stufe der griechischen Bildung. Die bisher nach außen gerichtete, im allgemeinen Stoff sich ausgebende Kraft schlage nach innen: zur Selbstzucht und Selbstschau, wodurch die bildende Kraft sich zum Bildstoff wende. So denkt sich Schlegel den Ursprung der lyrischen Kunst. Hier findet er zum erstenmal die Gewalt des menschlichen Subjekts in rein künstlerischen Formen. Er malt diese Epoche als eine Art goldenes Zeitalter aus, da „Freiheit und Liebe, Ruhm und Geselligkeit sie (die Poesie) mehr in die schönere Gegenwart lockte und verwehte, wo die Leidenschaft nun erhabner glühte, die Eigentümlichkeit sich selbständiger bestimmte, und die Freude gebildeter spielte; da die Weisen und Mächtigen unter den Blüten der Kunst in edler Muße lebten, da Poesie die Gesetze überlieferte, die Feste verherrlichte und die Seele der öffentlichen Erziehung war." Kurz, das spezifisch romantische Ideal eines „Zeitalters" fand er hier zum erstenmal verwirklicht und sehr deutlich vermischt sich diese Schilderung eines vergangenen Zustands mit seinem übergeschichtlichen Wunschbild. Sie ist deshalb wichtig für die Geschichte der romantischen Forderungen überhaupt. Die lyrische Kunst der Griechen war für ihn die erste und schönste „republikanische und musikalische Poesie" – man kann dafür sagen „romantische", wenn Republikanismus eine gesellige, Musik eine seelische Grundrichtung der Romantik ist. Man spürt die aktuelle Teilnahme an dieser romantischen Kunst, wenn Schlegel feststellt: „sie bezeichneten nicht das

Unsterbliche mit sterblichen Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie durch einen Ausdruck, der überall und immer reizend und edel erscheinen muß" oder „wie ganz verschieden ist dieses Beziehungsvolle, dieses Gegenwärtige und Wirkliche, diese Leidenschaftlichkeit und Innerlichkeit der lyrischen Poesie von der beziehungslosen und ruhigen Äußerlichkeit des alten Epos!" Der erste Abschnitt dieser Fragmente behandelt das Verhältnis von Musik und Politik, der zweite von Poesie und Musik, nebst einem gattungsgeschichtlichen Vergleich zwischen der Lyrik und dem Epos. Dem schließt sich auf Grund der antiken Zeugnisse die Einteilung der verschiedenen Stammesstile an: die rhythmische Lyrik der Ionier, die melische der Äolier, die chorische der Dorier, die dithyrambische der Athener – jede der Ausdruck einer Stammeseigenart.

Eh Schlegel zur historischen Charakteristik übergeht, beantwortet er die kunstphilosophische Frage: was ist und wie entsteht *Stil*? Unter Stil versteht er – nach seinem Sprachgebrauch, denn eine eigene Definition gibt er nicht – die bewußte Formung der naturgegebenen Eigentümlichkeit eines Volkes zu einem klaren und bestimmten Bild, worin das allgemein Menschliche gesetzlich erscheint. Stilgefühl ist der Sinn für die geheimnisvolle Verschmelzung der einmaligen Individualität mit der ewigen Norm. Stil, gleich weit entfernt von der bloß zufälligen Besonderheit eines empirischen Volkes wie von einem abgezogenen, übertragbaren Kanon, entsteht nach Schlegel durch ursprüngliches Gleichgewicht nationaler Bildungselemente, durch freie Entwicklung und Autonomie, durch Krieg mit entgegengesetzt gearteten Völkern, durch Gesellschaftlichkeit und Gemeinsamkeit aller Einzelnen, durch

Verbrüderung der Freistaaten, durch grundsätzliche Gesetzgebung und Erziehung, welche die zufälligen Naturanlagen vergeistigen, verewigen und verbreiten, durch weltbürgerliche Allgemeinheit und Vollständigkeit bei Anverwandlung des Fremden. Für die Generation Schlegels waren diese Formeln Kennworte, worin hellenische Erinnerungen und revolutionäre Forderungen verschmolzen. Sie mißdeuten die antike Kultur als bewußtes Selbsterziehungsstreben nach Art des deutschen Idealismus. Die Bedürfnisse des deutschen Geistes um 1800 sieht Schlegel in das Griechentum hinein oder liest sie heraus. Und soviel er von „Natur" redet, so hat er doch überall nur den Geist vor Augen, und stellt sich Entwicklung allzu einseitig vor nicht als Wachstum des Geistes, sondern als Züchtung. Zwischen Herder und ihn schiebt sich hier die fichtesche Wissenschaftslehre mit ihrem freien Entschluß, und den herderischen Sinn für das Werden dämpft die Willkür des Geistes. Den Freiheitsbegriff Kants oder Fichtes hat Schlegel aus der Moral, aus der Welt des Tuns, wo er entstanden ist, in die Welt des Geschehens und Gedeihens übertragen. Seine eigene naturüberfliegende, weltsetzende Subjektivität suchte er in der völlig heterogenen Griechenwelt, bei dem Ursprung der griechischen Lyrik. Durch unzeitige Einmischung seiner kantianischen Kategorien verwirrte er hier oft die Erkenntnisse, die er seiner geläuterten herderischen Methode dankt.

Schlegels Geschichte der Poesie der Griechen und Römer ist die erste wissenschaftliche Gesamtleistung, worin er die romantischen Gedanken durch ein ganzes Stoffgebiet hindurch methodisch anwendet, das erste romantische Buch vom Altertum – als Griechen-

kunde die literarhistorische Ergänzung Winckelmanns und die wichtigste Vorstufe Nietzsches in der Erkenntnis der dionysischen Phänomene. Sie ist die erste strenge und geistige Literaturgeschichte in deutscher Sprache überhaupt.

Der gelehrten Anwendung der romantischen Lehre auf einen geschichtlichen Gegenstand folgt das Gespräch über die Poesie aus dem Athenäum von 1800 als das umfassende Manifest der romantischen Gesinnung. Diese beiden Schriften enthalten die Grundstoffe des Romantikers Friedrich Schlegel vollständig und geben, mit den Fragmenten zusammen, den deutlichsten Begriff seines Wesens, seiner Denkart, seiner Geisteshaltung. Selbst die Lucinde, nach außen hin das berufenste Zeugnis, ist kaum mehr als ein mißratenes Paradigma zum Gespräch über die Poesie.

Das Gespräch gehört zu den „Rhapsodien", zu den Schriften, die ohne strenge Methode, ohne nachweisbaren systematischen Zusammenhang und ohne Beweisführung in freier Folge die Gedanken eines Autors entwickeln, Bekenntnisse eines Glaubens oder einer Gesinnung, Ergebnisse des Nachdenkens, als solche ausgesprochen, ohne wissenschaftliche Gründe nur durch ihre eigene Kraft oder Anmut wirksam. Die Naturform der Rhapsodie ist gegeben im Gespräch und die urbildliche Kunstform dafür sind die platonischen Dialoge. Aus der romantischen Geselligkeit, dem regen Hin und Her der eingeweihten Genossen stammen denn auch Friedrich Schlegels Rhapsodien, ebenso wie seine aphoristischen Fragmente, die ihm bei weitem gemäßesten Ausdrucksformen. Zur wissenschaftlichen Abhandlung mußte er sich immer zwingen, und wenn er sie auch beherrschte, so lag es ihm doch

immer nahe, sie aphoristisch zuzuspitzen oder rhapsodisch zu durchbrechen. Der Grund lag weniger im Mangel methodischen Denkens, wie die strengen Wissenschafter den Rhapsodikern und Aphoristikern gern vorwerfen, als in der Ungeduld und Unduldsamkeit gegen Leser niedrigerer Ebene. Wissenschaftliche Beweisführung ist demokratisch, mag auch ihr Ziel noch so hoch sein: sie setzt voraus, daß jedermann zu den Inhalten auf diesem Wege gelangen könne und müsse. Friedrich Schlegel, wie seine Ahnen Montaigne, Larochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort, bezeichnenderweise alles Angehörige der aristokratischen Gesellschaft, in Deutschland die Verächter Hamann und Lichtenberg – oder gar Nietzsche, reden grundsätzlich nur zu ihresgleichen, zu Wesen wenn nicht ihres Umfangs, ihres Wissens, ihrer Helle, so doch ihrer Gesinnung und Artung, und es fällt ihnen schwer, Dinge die ihnen selbstverständlich sind ausführlich zu erörtern oder zu definieren, bloß um Ungebildeteren deutlich zu werden. Sie geben die Endpunkte, die Gipfel, die Entladungen ihres Denkens – der Wesensgleiche errät dann aus dem anklingenden Wort, aus dem einverständlichen Sprachwink, aus dem Tonfall die ganze Vorgeschichte des Satzes, seine Mitbedeutungen und -folgerungen, und bejaht oder verwirft dies alles schon mit. Denn die Gründe zum Ja und Nein liegen schon in ihm selber – er bedarf keiner Auswicklung. Von der Sprachgewalt der übergreifenden und ansteckenden Seelenfülle, die ein solcher Geist ins Wort zu bannen weiß, hängt es ab ob er nur für seinesgleichen geredet hat oder ob er mindere entzünden und verwandeln kann, mit oder ohne seine Absicht. Das Wort Nietzsches, aus schroffer Höhe und unnah-

barer Einsamkeit gesprochen, entlädt den mitreißenden Zauber, den zündenden Blitz. Die französischen Aphoristiker, so aristokratisch sie waren, hatten eine helle und kluge Gesellschaft vor Augen, die keine Geheimnisse kannte und wollte, und diese Gesellschaft begriff wie keine zweite die Winke des Verstandes, des Tons, der Geste. Die geschlossene Klarheit solch vornehmen Publikums lebt in den Sätzen die für sie und durch sie entstanden sind. Friedrich Schlegels Rhapsodien sind weder wie Nietzsches Aphorismen in die Einsamkeit und in die Zukunft hinausgerufen, zur Erweckung möglicher Jünger und Züchtung eines neuen Adels, noch wie die der französischen Moralisten an eine fertige streng normierte Gesellschaft gerichtet. Sie fordern einerseits einen geselligen, ganz engen und dabei doch innerlich grenzenlosen Zirkel höchstgebildeter, genialisch bewegter und sehr individueller Individuen, eine Sekte ausgesuchter Begabungen, und andrerseits eine beschränkte und dumpfe Schreiber- und Lesermenge, kein Volk, keine Gesellschaft, sondern ein Publikum, das verblüfft und geärgert werden sollte. So ist er weder zu dem reinen Schwung Nietzsches noch zu der sicheren und durchsichtigen Bestimmtheit, Rundung und Geschliffenheit der klassischen Franzosen gelangt, sondern meist in einer Koteriesprache verfangen, die unbeschadet ihrer neuen und tiefen Inhalte zu geheimnisvoll, willkürlich und andeutend auf eine geschichtlich bedingte Rotte von Zeitgenossen berechnet und andrerseits wieder überhell ausfällig und schielend ist – zu fachlich und zu weit zugleich, bald zu prägnant, bald zu leer, bald zu steil, bald zu wolkig – für zu wenige und zu viele zugleich. Schlegel kann, auch wo er nicht für Gelehrte schreibt und sich frei

gehen läßt, niemals die Herkunft seiner Bildung aus der Wissenschaft, aus der Philologie und der Philosophie verleugnen: auch seine gelöstesten Rhapsodien sind noch beladen mit gelehrten Fachausdrücken, mit terminologischen Anspielungen die er oft poetisch behandelt, willkürlich, ohne Definition und so individuell, als habe sie niemand vor ihm gebraucht. Die deutsche Bildung ist nicht von einem Hofe und einem aristokratischen Weltleben ausgegangen, sondern vom Pfarrhaus und der Studierstube, und etwas von der Pedanterie dieses Raums haftet selbst dem lockern Ironiker an. In gelehrten Abhandlungen, in philosophischen Systemen stört sie nicht, sie ist ein Element der Gattung. Aber Rhapsodien und Aphorismen, Gespräche und Reden, die sich nicht an Fachkreise, sondern an die Gesellschaft, ja an die Menschen wenden, dürften schon im Stil keine herausstechenden Einzelelemente der Fachwissenschaft enthalten: sie müßten alle völlig verschmolzen sein im Gesamtgeist und -feuer der Bildung. So hat Voltaire die sprödesten Gegenstände völlig urbanisiert, bei uns ist Nietzsche das große Beispiel einer Entsprödung aller Sprachstoffe durch den gebildeten Geist und die glühende Seele. Friedrich Schlegels Gespräch über die Poesie, wie auch seine meisten Aphorismen, ja selbst seine Lucinde verraten nun überall, trotz des spielenden und leichten Tons, daß der Verfasser an gründlich Gelehrte denkt, und er hat eine eigene Abhandlung über die Philosophie an Dorothea richten müssen, um aus dieser Not eine Tugend zu machen.

In seiner Poesie der Griechen kam Schlegel von der Philologie her und war dabei zum methodischen Gang schon durch den Gegenstand genötigt, im Gespräch

über die Poesie wollte er das Allgemeine seiner Kunstansicht, die zugleich seine Lebensansicht war, entwickeln. Stieg er dort von einem Endlichen auf in das Unendliche des Geistes, so wollte er hier das Unendliche der Poesie durch geschichtliche Erscheinungen abgrenzen. Er beginnt mit einem Hymnus auf die Allgegenwart und Allmacht der Poesie und endet mit einer Stilkritik Goethescher Werke. Das Gespräch selbst soll vier offenbar unabhängig voneinander entstandene, aber durch Lebensstimmung und Gedankengänge verwandte Rhapsodien miteinander verknüpfen: die Epochen der Dichtkunst, die Rede über die Mythologie, den Brief über den Roman, und den Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken. Die vier werden durch dialogische Übergänge zu einer Art Einheit zusammengefaßt. Als Vorbild schwebte ihm dabei die Art vor wie Platon seine Mythen in scheinbar unverbindliches Gespräch einlegt, oder Boccaccios Rahmenerzählung zum Decamerone. Doch erreicht Schlegel nicht annähernd die Individualisierungskraft des antiken Vorbilds. Die Träger der romantischen Meinungen sind trotz der an Boccaccio anklingenden italienischen Namen (die das Ganze poetisieren und romantisieren sollten) die abgezogenen Typen der Jenenser Geistjünglinge und Geistfrauen. Camilla als gebildetes Weib ist wohl aus Dorothea entstanden. Doch die Gedanken sollen weniger die Figuren charakterisieren, wie etwa in Diderots Dialogen, als die Figuren die Gedanken mannigfaltiger wenden. Das Gespräch hat vor der bloßen Abhandlung die unverbindliche Leichtigkeit und Freiheit, das Recht zu Abschweifungen und Einfällen voraus. Schlegel war bei allem Systematiker-Ehrgeiz kein

systematischer, sondern ein kombinatorischer Geist, kein Ordner, sondern ein Verknüpfer. Er wollte sich nach seinem eigenen Wort „stimmen" können – kritisch oder historisch, antik oder modern, philologisch oder philosophisch. Ja, das Gespräch über die Poesie ist recht eigentlich ein Muster dafür, was sich Schlegel bei jenem Athenäumsfragment dachte: hier stimmt er sich erst hymnisch, in der Einleitung, dann historisch, in den Epochen der Dichtkunst, dann religionsphilosophisch in der Rede über die Mythologie, dann ästhetisch im Brief über den Roman, und dann stilkritisch, in dem Versuch über Goethe. Dazwischen aber in den überleitenden Gesprächen ist er bald mimisch, bald wissenschaftlich, bald pathetisch. Schon in der Form oder der Unform sollte sein Gespräch über die Poesie die romantische Universalität bekunden, die zugleich sein Stoff war.

Die Einleitung handelt vom Wesen der Poesie: diese sei ursprünglich nicht eine menschliche Sonderbegabung, sondern eine alldurchdringende Urkraft, die zunächst formlos und bewußtlos die Welt durchwaltet, auch Tier- und Pflanzenreich, der geheime Geist des unendlichen Lebens. Jeder endliche Mensch nimmt an ihrer Unendlichkeit teil, sofern er in sich die Menschheit empfindet und darstellt, sofern er aus seinem begrenzten Selbst herausgehend seine Ergänzung und Erfüllung in einem Fremden sucht. Aus diesem Drang nach außen, zum Andern, ins Unendliche entsteht Mitteilung, Annäherung, Vermischung. Drei romantische Grundbegriffe sind in dieser Weltansicht verknüpft: Unendlichkeit, Individualität, Geselligkeit. Wir begegnen ihnen besonders in Schleiermachers Reden über die Religion wieder, wo sie fast

zu Dogmen gerinnen. Schlegel versteht unter der Poesie als menschliche Kunst: die individuelle Aussprache des unendlichen Lebensgefühls das den Menschen zur Menschheit erweitert. Poesie ist unendlich als eine Allkraft, sie ist individuell (im Gegensatz zur Vernunft, welche es mit bindenden Gesetzen zu tun hat) als eine Empfindungs- und Vorstellungsweise, sie ist gesellig als eine übergreifende Mitteilung, sie ist in keinem ganz, jeder kann sich ihr nur annähern, aber sie kann in jedem als ein besondres All erscheinen. Schleiermacher hat dann diese Ansicht auf die Religion übertragen.

Jede der positiven Bestimmungen der Poesie hat zugleich einen polemischen Nebensinn, gerichtet gegen die rationalistische Auffassung der Dichtkunst, die zwar seit Herder und Kant überholt, aber im deutschen Literaturbetrieb noch immer wirksam war. Dichtung ist eine Lebenskraft, ein Allgefühl, keine Vernunftbetätigung . . sie ist unendlich, nicht zweckhaft bedingt . . sie ist gesellig übergreifend, nicht bloße Reflexion. Die erste Position enthält herderisches Erbe, die zweite kantisches, die Betonung der Geselligkeit ist eigentümlich romantisch. Aus der Geselligkeit wird nun auch das Gespräch selbst motiviert: es soll das unendliche Wesen der Poesie von verschiedenen individuellen Blickpunkten aus zeigen. Als Leser gelten alle „die eigne Liebe im Busen spüren und gesonnen sind, in die heiligen Mysterien der Natur und der Poesie kraft ihrer innern Lebensfülle sich selbst einzuweihen."

Der Einleitung über das wahre Wesen der Poesie folgt ein scherzhaftes Intermezzo, ein Gespräch gegen die Unpoesie. In zwei Formen erscheint sie hier: als *Theater* des Publikums und als falscher *Klassizismus*,

als Zweck- und Gefühlsrednerei der Engländer und Franzosen. Das Theater verwirft Schlegel wegen seiner platten Gesinnung, trotz einer gewissen sinnlichen Lebendigkeit des Schauspielertums. Es sei die Religion des bildungslosen entgeisteten Pöbels, der naiven Gemeinheit. Der falsche Klassizismus, zumal der Engländer, wird verspottet wegen seiner engstirnigen Nutzsucht und handfesten Nüchternheit. Das Theater, der Gegensatz echter Poesie als geistlose Sinnlichkeit, der utilitarische Klassizismus, als seelenloser Verstand – zwei falsche Tendenzen des Zeitalters, zwei gröbste Mißverständnisse und Mißbräuche der Poesie werden beseitigt, um Raum zu schaffen für ein geschichtliches Bild der echten Poesie: „Die Epochen der Dichtkunst". Hier wird in der Zeit als Geschichte der Poesie entwickelt, was die Einleitung als ihr ewiges Wesen verkündet hat . . die Erscheinungen ihrer Idee. Diese Rhapsodie gibt die Grundlagen romantischer Literaturansicht, deren Gliederung und Urteile bis heute uns bestimmen. Eine Art „Discours sur la Littérature universelle" (um an das Panorama der Weltgeschichte von Bossuet zu erinnern) eine zusammenfassende Überschau der Weltliteratur mit prägnanten oft epigrammatischen Urteilen, die zumeist den Ursprung, die Eigentümlichkeit und den Rang der wesentlichen Dichter bezeichnen soll. Schlegel begnügt sich hier mit der hohen Darstellung der Abfolge, ohne zugleich die Notwendigkeit mitzukonstruieren. Doch waltet die Idee einer zunehmenden Vergeistigung, eines wachsenden Selbstbewußtseins im dichterischen Naturtrieb – wie schon im „Studium der griechischen Poesie".

Dieser Grundriß wirkt heute fast zu selbstverständlich, trotz manchen verwegenen Epigrammen und vor-

witzigen Verallgemeinerungen. Doch Schlegels Schrift erst hat diese Ansichten verkündet. Hier zum erstenmal wurde die moderne Poesie nicht nur der antiken gegenüber als eine eigengesetzliche gerechtfertigt (was schon Herder getan) sondern ihre Häupter innerhalb des europäischen Schrifttums an ihren Platz gestellt. Hier wurde zum erstenmal der falsche Klassizismus, der römische, der französische, der englische, einfach durch Einreihung in den großen Gang der echten unendlichen Poesie (nicht durch kritische Polemik) entthront. Hier wurden zum erstenmal die alt-hellenische Lyrik und Äschylus außerhalb des klassizistischen Schemas als poetische Urkräfte gefeiert. Hier ist den drei Meistern der „romantischen" Poesie Dante, Shakespeare, Cervantes der allüberragende Rang zuerkannt, den sie noch heute besitzen, hier zuerst (abgesehen von einem Athenäumsfragment) Goethe dieser weltliterarischen Götterreihe als Vierter beigezählt. Hier ist zum erstenmal die antike Lyrik romantisch gesehen, d. h. als Ausdruck einer unendlichen Lebensfülle, jenseits jeder Regeln- und Musterlehre. Im Keim liegt hier die ganze Romantisierung der Antike, besonders der Tragödie, die durch Wagner, Burckhardt, Nietzsche später ausgefruchtet wurde. Die Ergebnisse seiner „Poesie der Griechen und Römer" hat Schlegel hier zusammengefaßt und in einen weltliterarischen Gesamtplan eingeordnet.

Wichtiger noch als die Romantisierung der Antike ist die Schaffung romantischer Klassiker, d. h. vollendeter Urbilder modern „unendlicher" Poesie. Dante, Cervantes und Shakespeare sind hier nicht nur als inkommensurable Wunder und Riesen, als Elemente, Befruchter oder Ahnen zeitgenössischer Tendenzen,

als Mächte und Gegenmächte, sondern eben als geschichtliche Gestalten in den geistigen Weltraum gestellt worden. Lessing, Herder, die Stürmer und Dränger hatten sie wieder entdeckt, gerechtfertigt, verherrlicht: erst durch Schlegel wurden sie die legitimen Herrscher der modernen Poesie – und mit ihnen der Zeitgenosse Goethe, sub specie aeterni, als eine geschichtliche Gestalt gesehen, mit fortwirkender Kraft, doch über jedem Tagesgezänk. Es war eine Umwertung, wo nicht durch völlig neuen Fund oder Ruf, so doch durch neue Einordnung, durch eine neue Hierarchie der Geister. „Weltliteratur" war hier zuerst (nicht als Kraft gefühlt – das tat schon Herder – aber) als Raum abgegrenzt. „Welt" bedeutet hier freilich noch nicht das Chaos aller Gegenden, sondern den Kosmos der europäischen Zeitalter: Gebildetes Europa – gegenüber dem bisherigen klassizistischen Kanon sehr erweitert. Zumal das geschmähte und verschollene Mittelalter in seinem ganzen Umfang wurde einbezogen. Noch war die Zeit der Fern-Exotik für die deutsche Literatur nicht gekommen, solange die deutsche Literatur innerhalb der europäischen Gesamtbildung ihren Platz und Rang nicht einnahm.

Die „Epochen der Dichtkunst" sollen der durch Goethe weltfähig gewordenen „unendlichen" deutschen Poesie ihren Raum innerhalb der Weltliteratur sichern. Drum schließen sie mit dem Ausblick in die europäische Zukunft und Aufgabe der deutschen Poesie: Verständnis aller Zeiten und Völker sei jetzt erst möglich, durch Goethes Poesie . . . durch die deutsche Philosophie, die den Menschengeist selbst in seinen eigenen Tiefen erforschen lehre . . . durch die deutsche Übersetzungskunst und Kritik: „Es fehlt nichts, als

daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehn, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Flamming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner modernen Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben."

Damit reiht Schlegel den vergangenen Epochen, die er geschichtlich feststellt, fordernd eine zukünftige an: diese soll seinen persönlichen Anlagen genügen. Man vernimmt erstaunt, daß die Poesie künftig eine „gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten" sein soll. Schlegel wiederholt damit auf höherer Stufe, in weiterem Umfang den Wahn der Opitz und Gottsched – er meint die Dichtkunst ganz aus dem *Geist* zu begründen, und Volk, Welt, Natur nur als Stoff zu behandeln. Er fühlt das Schicksal der Romantik, daß sie mit schon Gebildetem beginne, ohne Urgrund unter den Füßen, und Welt nur durch Denk-Mittel empfange. Weit entfernt vor dieser tragischen Lage zu entsagen, macht er gerade sie zur Tugend, zum neuen Wert, zum obersten Ehrgeiz, um Wesen wie sich und seinen Bruder den Rang von Dichterphilosophen, von Trägern des künftigen Poesiereichs zu sichern. Eine *Literaturpoesie* hat er damit glorreich

angekündigt und die Autonomie nicht nur der Kunst von kunstfremden Gesetzen, sondern Lösung des Künstlers von allen natürlichen Wurzeln proklamiert: nicht nur l'art pour l'art, die Eigengesetzlichkeit der Kunst, sondern auch l'art pour l'artiste – eine Kunst als Selbstgenuß der Künstler und Denker. Der Ansatz dieser gefährlichen Forderung war der romantische Aberglaube an die Selbstherrlichkeit des puren Menschgeistes – ein Wahn der in überbildeten Zeiten gern entsteht, wenn sie zugleich mit großen äußeren Krisen zusammenfallen. Daher manchmal die rein artistische und literarische Beschäftigung mit dem Staat, die politische Allüre, die den Romantikern wie den neuesten Menschheitsprogrammatikern notwendig schien. Das Gemeinsame ist der Fetischismus, der mit dem „Geist" als dem „Unbedingten" getrieben wurde. Goethe, gewiß kein Verächter des Geistes, wußte besser, daß der Geist nichts ist ohne die Natur und hat die Unbedingtheitsnarren immer wieder daran erinnert. An die Romantiker geht seine Mahnung, daß das Absolute zum Bankrott führe, an die Schlegels dachte er bei den Worten, daß jeder zum Schelm werden müsse, der zuviel unternehme, und die Romantik durfte sich in dem Baccalaureus wiedererkennen. Zuviel aber unternimmt jeder, der seinem Geist mehr zutraut als seine Natur leisten kann. Die Verbindung aller Menschenkräfte durch den unbedingten Geist war der positive Grundgedanke der künftigen Epoche der Dichtkunst, die hier angekündigt wurde. Philosophie, Religion, Poesie sollten verschmelzen nach dem Einsturz der Fach- und Zweckwände.

Das motiviert den dialogischen Übergang von den „Epochen der Dichtkunst" zu der Rede über die My-

thologie. „Ist denn alles Poesie?“ fragt Schlegel am Schluß seiner „Epochen“ und beantwortet sie im anschließenden Dialog: „Jede Kunst und jede Wissenschaft die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie.“ So ist Platon ein Dichter und Tacitus – die französischen Klassiker dagegen sind keine, da ihnen die innere Unendlichkeit des Geistes fehlt ... sie sind „Ökonomen“, Zweckkünstler. Aus dieser Allvermischung ergibt sich, da die Gattungen, das heißt die unterschiedlichen Ursprungsgesetze, nun einmal bestehen, das Bedürfnis nach einer „neuen Theorie der Dichtarten“. Ohne Einteilung und Gesetze ist Kunst nicht möglich, da eben ihr unendlicher Geist nur im endlichen Stoff erscheint: „Die innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen sich selbst klarer und ganz lebendig werden.“ So bedarf es der Lehre von Wirkungen, Mitteln und Stoffen und so entstehen innerhalb der ganzen einen und unteilbaren Poesie doch wieder Gattungen und Schulen. Auch sie grenzt an das Handwerk.

So steht auch die Romantik vor der Frage: wie läßt sich Poesie lehren und lernen? wie läßt das unendliche Ganze sich teilen und mitteilen? Die romantische Antwort lautet: durch die magische Kraft der Geselligkeit. Was ist Magie für den Romantiker? Magie ist die Erschaffung oder Verwandlung von „Welt“ durch den menschlichen Geist. Sie ist für den Geist was für die Natur die Zeugung ist – und wie die Zeugung setzt sie Gemeinschaft voraus: „Zur Magie kann der isolirte Mensch sich nicht erheben; aber wo irgend Menschentrieb durch Menschengeist verbunden

zusammenwirkt, da regt sich magische Kraft." Diese Lehre Schlegels stammt aus dem Umgang mit Novalis. Die romantische Geselligkeit tritt überall da als Deus ex machina ein, wo es gilt die Allheit und Einheit aus dem Denken in das Leben überzuführen. Keiner der Romantiker hatte ein festes Zentrum im eigenen Wesen, „ein eigen Herz", von dem aus er die Welt um sich her rundete, vielmehr suchten sie alle zentrifugal das Unendliche. Deshalb konnten sie nur durch Geselligkeit die Allheit und Einheit oder Gemeinschaft herstellen, die sie forderten. Die Geselligkeit wiederum, der magische Zusammenhalt der unendlichkeitssüchtigen Einzelkräfte, verlangte einen gemeinsamen Mittelpunkt. Dieser war ihnen nicht gegeben, sondern mußte erst geschaffen werden durch den magischen Akt der Geselligen selber. Die geisterverbindende, zugleich allheitliche und einheitliche Schau, die durch diesen Akt entstehen sollte, nannte Schlegel nach dem Gleichnis des Altertums Mythus oder Mythologie. Hatte er in den „Epochen der Dichtkunst" von der Vergangenheit und Geschichte der Poesie gesprochen, so gilt die Rede über die Mythologie ihrer Aufgabe. Das ist der Weg zwischen beiden: aus der Allheit des unendlichen Lebens über die Sonderung der Kunstgattungen und Kunstgestalten in die vielheitliche Geselligkeit des Geistes, die durch den Mythus Einheit des Geistes schafft. Die romantische Poesie ist geistige Darstellung des unendlichen Lebens in endlichen Formen. Sie hat sich als solche eigne gesonderte Gattungen geschaffen und ist als Kunst lehrbar und mitteilbar. Die Sonderung wird aufgehoben durch die magische Geselligkeit, die Geselligkeit findet ihren geistigen Anhalt im Mythus. Die Rede über die

Mythologie will zeigen wie die moderne Dichtung zu Mythologie gelangt. Im Gegensatz zur alten habe sie zunächst keine. Sie könne nicht aus der phantasievollen Zusammenschau der endlichen Sinnenwelt entstehen, sondern nur aus der Tiefe des unendlichen Geistes, nicht mehr natürlich wachsen, sondern als künstlichstes, d. h. geistigstes aller Kunstwerke erschaffen werden. Sie müsse den Geist aller andren, aus dem Geist gebornen modernen Gedichte umfassen, wie der antike Mythus im Grund ein einziges Gedicht aus allen antiken war.

Die Methode zu der neuen Mythologie gibt Fichtes Idealismus: das Setzen eines Universums durch freien Akt des unbedingten Ich. In dies „Geist-Ich" wird dann der ganze durch Physik, Historie, Politik geförderte Gedankenstoff hereingezogen – um die abstrakte Denkachse ein ganzes Erfahrungsall gedreht. Aus dem Idealismus müsse sich ein neuer Realismus ergeben, ein Begriffsrealismus – nämlich im Sinn der mittelalterlichen Scholastik, für welche die Allgemeinbegriffe nicht methodische Hilfsmittel, sondern letzte Wesenheiten waren. Wir verstehen von da aus die romantische Terminologie-Wut. Schlegel meinte mit jeder prägnanten Benennung oder Umnennung ein neues Geistesgut erobert zu haben. Der neuen Mythologie sind Begriffe und Ideen, was der alten die Götter, und die Denkakte, was der alten die Heroenkämpfe. „Nicht Hermann und Wodan sind die Nationalgötter der Deutschen, sondern die Kunst und die Wissenschaft" heißt es in einem Athenäumsfragment.

Der neue Mythus entsteht aus dem abstrahierenden Geist, wie der antike aus den bildnerischen Sinnen. Ein Ahnherr dieser modernen Mythologie ist Spinoza:

sein System ist der bilderlose Mythos von dem Verhältnis des Unendlichen, des all-einen Geistes zu den tausendfältigen Erscheinungen – der Substanz zu den Modi, die erste systematische Darstellung des modern Unendlichen, und darum für den Romantiker von höchstem Wert. Darauf kam es ja an, „den allgemeinen Grund und Boden" der Anschauungen selbst rein herauszuheben. Dies sei Anfang und Ende aller Phantasie, wichtiger als das bloße Darstellen von Menschen, Handlungen, Leidenschaften. Spinoza gilt hier als Ahne der Ideenkunst, der Seher des unsichtbaren Urgrunds aller Einzelgesichte. Der Widerschein der unendlichen Gottheit im Menschen, wie Spinoza ihn gezeigt, sei der zündende Funken aller Poesie. Spinoza gibt den Gegenstand der neuen Mythologie, wie Fichte die Methode. Aus dem Ich Fichtes sind die Akte, aus der Substanz Spinozas die Bilder und Räume der Phantasie abzuleiten: der eine gibt den Mittelpunkt für die historischen, der andre den Umkreis für die physischen Elemente des Mythus ab – Fichte hat die Einheit, Spinoza die Allheit des Geistes am extremsten formuliert . . Fichte dem Geist die unendliche Spielfreiheit verbürgt, Spinoza den unendlichen Spielraum. Aus Fichte ließ sich die grenzenlose Subjektivität, aus Spinoza die unermeßbare Objektivität der romantischen Poesie begründen. Beides wurde von dem neuen Mythus verlangt: daß er ganz Akt des freien Subjekts und ganz Produkt des Alls sei. Fichte gab das Schema für alle „Wissenschaft" d. h. Erkenntnis des Alls vom Ich aus, und Spinoza das Schema für jede Mystik: d. h. Aufhebung des Ichs im All. Das Ich sollte nach Belieben neue Welt schaffen, kraft Fichte, und die Welt sollte, kraft Spinoza, unerschöpflich ich-haltig

sein, unendlich viele Modi, d. h. Individuen enthalten und aufheben. Das sind die beiden Grundgedanken der Schlegelschen Mythologie, wenn wir ihren mystagogischen Redeschwall auf Formeln bringen: denn sie besteht großenteils aus dunklen Epigrammen und hymnischen Taufen.

Um die Buntheit, Vielspalt, Stilwirrnis und Willkür, das Formen- und Stoffchaos der modernen Bildung historisch zusammenzusehen und philosophisch zu rechtfertigen oder zu verklären, dazu bedurfte Schlegel ja der Mythologie, eine religiöse Einheit für seine Bildungsvielheit. Im Christentum konnte er sie nicht finden, denn damit hätte er seine antikischen Hänge verleugnet und ausgeschlossen. Die Antike selbst war bloßer Bildungsstoff geworden, ohne religiöse Verbindlichkeit. Die einzelnen auseinanderliegenden zerstreuten Bildungselemente aus Kunst, Wissenschaft und Geschichte schlossen sich nicht zum mythischen All. Woher also die Bindung nehmen, außer von der modernen Philosophie, die mit ihren Erklärungsprinzipien nicht nur das All erkennen, sondern schaffen wollte? von Fichte, der die Einheit, und von Spinoza, der die Allheit des unendlichen Geistes formuliert hatte? Man durfte nur die Begriffsformen religiös verehren, wie man früher die Phantasiebilder als Götter verehrt hatte, und der Mythus war fertig, ohne daß sich die religiöse Impotenz um eine eigene Schöpfung bemühen mußte. Schlegel verlieh den Erklärungsprinzipien, den Universalia, den Zusammenfassungen den Charakter als Mythus, wie Schleiermacher der Bildung den Charakter als Religion verlieh. Mythus ist „Welt-Anschauung". Im Altertum war Weltanschauung durch den Mythus gegeben. Philosophie soll

der modernen Menschheit als Weltanschauung gelten. Schlegel hätte recht, wenn Philosophie „Weltanschauung" in jenem mythischen Sinne gäbe – sie gibt aber nur Weltbegriff, oder Weltanschauung im Sinne des modernen Massen- und Zeitungswortes . . und darum ist sie ungeeignet der modernen Dichtung das zu sein was der Mythus der antiken Poesie sein konnte. Schlegel verwechselte und vertauschte Betrachtung der Welt und Bild der Welt . . die Mittel zur Welterkenntnis mit den Ergebnissen des Weltbeschauens – bestenfalls das Blicken mit dem Sehen. Der geistreiche Kopf möchte vorwegnehmen, was aus dem Leben eines ganzen Volkes langsam reifen muß oder aus der schöpferischen Tat des religiösen Genius, und gibt eine Neubenennung oder Neubenutzung für neue Zeugung und Geburt aus. „Wer zuviel unternimmt, muß ein Schelm werden": das Goethewort trifft Schlegels Versuch, eine allzu vielfältige Bildung mit allzu einfachen Gedankensystemen zu einem neuen Mythus zu fusionieren. Die Rede über die Mythologie gehört zum romantischen Trug, wie Schleiermachers Rede vom Wesen der Religion. Beide haben denselben Ursprung, ja fast denselben Zweck: nämlich eine bloße Bildungs- und Geistesmasse zur Religion umzufälschen. Schlegel kam dahin aus dem Streben nach einer höheren Einheit all seiner verschiedenen divergierenden Bildungstriebe, die er nur in einem religiösen oder religionsartigen, d. h. mythischen Zustand und Zeitalter verwirklichen konnte. Schleiermacher kam dazu aus dem theologischen Instinkt, der ihm verwehrte, sich in götter- und dogmenloser Welt mit bloßer Bildung zu begnügen. Beide waren zu ungeduldig, um die Ankunft eines neuen Heilands und damit eines neuen Mythus abzu-

warten: sie wollten dabei sein und womöglich dabei helfen – und beide waren dialektisch gewandt oder unredlich genug, um jeden vorhandenen Tatbestand ihren Bedürfnissen entgegenzudeuten, da sie ihn schon nicht entgegenschaffen und wandeln konnten: Schlegel kitzelte die Historie und die Philosophie, um religiöse Symptome hervorzurufen, und Schleiermacher tat ihm den Gefallen als religiöser Fachmann solche Symptome festzustellen.

Ein Lustrum nach der Verkündung des neuen Mythus krochen beide „zu Kreuze", Schlegel zum katholischen, Schleiermacher zum protestantischen: nicht aus der Fülle des Herzens, sondern aus der Leere, dem Hunger des Geistes. Das Christentum bedeutete im Bildungsmythus Schlegels eine unter vielen mythischen Allegorien über das Universum, gleichberechtigt neben den Sagen der Alten, als eines der historischen Bildungselemente, die vermöge des Idealismus wieder modern mythologisiert werden können.

In dem dialogischen Nachtrag zu der Rede wird der Historie als ein anderer Quell der neuen Mythologie die Physik gegenübergestellt, die werdende Naturphilosophie. Schon spielen die ersten Gedanken Schellings, andeutend und mystagogisch, in die Rede hinein: Historie wie Physik liefern die Zeichensprache der neuen Götter, der philosophischen Ideen, die *Allegorien* oder die *Arabesken* des neuen Mythus. Allegorie heißt bei Schlegel die bildliche Darstellung des geheimen Sinns, der den Erscheinungen zugrunde liegt, und deutet vom endlichen Sinnlichen auf ein unendliches Geistiges. Arabeske ist die Verknüpfung von Einzelerscheinungen zu einer unendlichen Reihe als freies Spiel der Phantasie, ohne Beziehung auf ein

Zentrum. (Allegorie ist z. B. Goethes Pandora, Arabeske sein Märchen von der Lilie.) Bei der Allegorie kommt es auf die Bedeutung des Ganzen an, sie ist „nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen". Bei der Arabeske gilt der Reiz und die Regung des Einzelnen. Die Allegorie gibt den Sinn, die Arabeske das Spiel des mythischen Geschehens. Alle „Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk." Der moderne Mythus gibt mit diesem unendlichen Spiele der Welt nicht mehr ein sinnliches Geschehen, sondern ein geistiges Tun, ja ein Tun des Geistes. Darum sind die modernen Mittel und Zeichen des Mythus nicht mehr selbstgenugsame Darstellung der sinnlichen Schau, sondern ihre beziehungsvolle Ausdeutung – die Bilder sind nicht mehr wirklich, sondern sie bedeuten etwas, das wirklicher ist als sie: den Geist und seine Ideen oder Akte. Kurz, sie sind nicht mehr symbolisch, sondern allegorisch. Ebenso ist das sinnliche Spiel mit den reizenden Erscheinungen, die Arabeske, nicht mehr selbstgenugsam und naiv, sondern der moderne Mythologe weiß, daß dies Spiel nur Spiel ist, während der antike das Spiel durch Natur trieb und es ernst nahm, wie das Kind oder das Tier sein Spiel ernst nimmt. Der moderne Dichter spielt als ein Erwachsener, Wissender. Darum waltet über der Allegorie und der Arabeske das Bewußtsein ihrer bloßen Spielhaftigkeit, ihrer Relativität vor dem Geist welchen sie meinen, wie die Allegorie . . oder welcher sie meint, wie die Arabeske.

Das Bewußtsein der Spielhaftigkeit ist die berühmte Ironie. Schlegel fordert „daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich

auch als Spiel genommen und dargestellt sei". Tiecks Dramen zeigen was dabei künstlerisch herauskam.

Wir fassen Schlegels Lehre von der Mythologie zusammen. Ein Mythus ist jedem Zeitalter als Mitte seiner Anschauungen und Kräfte nötig. Die moderne Welt findet ihn in der Philosophie, die das Unendliche geistig darstellt, als Ich, wie Fichte, oder als All, wie Spinoza. Die Dichtkunst kann ihn durch die mannigfaltigsten Erscheinungen und Beziehungen darstellen: ihre Zeichen, nach Belieben zu setzen und aufzuheben im ironischen Spiel, entnimmt sie der Historie, d. h. dem Bereich des menschlichen Tuns oder Leidens, und der Physik, d. h. dem Bereich des natürlichen Werdens und Geschehens.

Mit der neuen Mythologie würde der Weltgeist selbst offenbar, d. h. erkennbar, denkbar, darstellbar: sie herbeizuführen sei die eigentliche Aufgabe des Zeitalters. Schlegels Rede soll gleichsam die Apokalypse dieses Zeitalters sein, wie die Epochen der Dichtkunst die Genesis oder die „Bücher der Könige".

Der nun folgende Brief über den Roman winkt, wie der neuen Mythologie eine spezifisch moderne Gattung diene. Er stammt aus einer ganz anderen „Stimmung" Schlegels und steht im symphonischen Gespräch über die Poesie nicht aus Bedürfnis, sondern aus Laune – der erste Versuch, eine moderne Gattung von der romantischen Kunstlehre her zu kennzeichnen, der Briefform gemäß eine unverbindliche Plauderei über verschiedene Merkmale des Romans, veranlaßt durch den Streit um Jean Paul, der damals Mode ward. Wilhelm Schlegel lehnte Jean Paul ab, Friedrich wußte ihn zu genießen. Er verteidigt Jean Pauls Romane gegen den Vorwurf, sie seien „keine Romane, sondern

ein buntes Allerlei von kränklichem Witz", keine Geschichten, sondern höchstens Bekenntnisse einer kuriosen Individualität. Eben solche Grotesken und Arabesken seien die eigentlich romantischen Erzeugnisse seines unromantischen Zeitalters. Die gewöhnlichen Erfindungen der Romanschreiber verwirft Friedrich dagegen als gemeines, unnützes, ungebildetes Zeug. Was nicht das unendliche innere Leben des Subjekts ausdrückte, seine einmalige individuelle Beziehung zum Universum, das freie Spiel des Geistes mit Bildern der Welt, das zählte nicht für den Romantiker: die lehrhafte Sittenschilderung, die moralisierenden Mären, die ironielose spannende Verwicklung, kurz all die Zwecke und Stoffe der meisten Romane von Richardson bis Lafontaine. Sogar den Fielding nahm er als englischen „Ökonomen", ohne seine Verwandtschaft mit Cervantes zu fühlen. Der moderne Roman sollte subjektives Welterlebnis darstellen *im* Stoff des Zeitalters, oder freies Spiel *mit* dem Stoff des Zeitalters: als Bekenntnis oder Arabeske. Er solle auf jeden Fall ironisch, phantastisch und sentimental sein: d. h. über der Wirklichkeit stehen, deren er sich bedient, mit dem Geist, mit der Phantasie und mit dem Gemüt. Er dürfe sich nicht so an den Stoff verlieren, daß er die Spielfähigkeit darüber einbüßte.

Auch das „Sentimentale" ist für Schlegel eine Funktion des Geistes und entsteht, wo das durch den unendlichen Geist reflektierte, auf das Universum bezogene Gefühl herrscht, der Geist der Liebe, nicht die bloße dumpfe sinnliche Wallung, der unreflektierte Naturtrieb. Das Organ zur Erfassung dieses „unendlichen Wesens" ist die Phantasie: nur sie kann das Rätsel der Liebe darstellen. Doch im Stoff, dessen sie

sich bei ihrem Spielen bedient, kann sie sich nur mittelbar äußern. Sie muß im Roman den Umweg über die Natur nehmen, sich in Erscheinungen und Zuständen der Sinnenwelt ausdrücken. Dieser Umweg, diese Trübung äußert sich als Witz. Witz ist das Nichternstnehmen des äußeren Anschauungsstoffes . . Ironie das Nichternstnehmen der eigenen inneren Vorstellungen und Gedanken . . Humor das Nichternstnehmen der eigenen Gefühle. In jeder Lebensregion behält sich der freischwebende, freispielende, freischaffende Geist des Subjekts das Recht vor: seinen Stoff, sein Tun und sein Leiden selber aufzuheben, die von ihm gesetzte Welt, sei sie als Wahrnehmung durch die Sinne, sei sie als Vorstellung durch die Phantasie, sei sie als Empfindung durch das Gemüt gesetzt, wieder zu vernichten, zu zersetzen. Denn Er ist das Unendliche, in dem alles Endliche entsteht, wie aus dem Ich das Nicht-Ich, um fichtisch zu reden, und vergeht, wie in der Substanz die Modi, um spinozisch zu reden.

Schlegel läßt nur den ironischen, den humoristischen, den sentimentalen Roman gelten, mit seinen Meistern Cervantes, Sterne, Swift und Jean Paul. Hier sind die einzelnen Begebenheiten, Handlungen, Charaktere nicht Selbstzweck, auch nicht Mittel eines Lehrzweckes, sondern Zeichen eines unendlichen Sinns im Geiste ihrer Autoren, bewußtes Spiel eines freien Subjekts. Auch den „Wilhelm Meister" zählt er in diese Reihe. Solche Romane bieten einen sentimentalen, also geistig reflektierten Stoff (d. h. Seelenzustände oder Weltgegenstände) in einer phantastischen Form (d. h. als bloßes Spiel, als unwirklich, als Traum, als Märchen, als Arabeske, als Wunder). „Sentimental" ist alles Nicht-Ich, alle „Wirklichkeit", die durch den Geist

hindurchgegangen ist: aller subjektiv reflektierte, sinnliche Lebensstoff. Phantastisch ist alles nur dem Ich Angehörige, alle bloße Vorstellungen der reinen Innerlichkeit, alle freie Selbsttätigkeit der Einbildungskraft. Sentimental ist vergeistigte Außenwelt, phantastisch ist versinnlichte, vergegenständlichte Innenwelt. Die bewußte Spannung zwischen dem endlichen Nicht-Ich und dem unendlichen Ich ist also notwendige Voraussetzung des Romans und darum konnte die Antike keinen hervorbringen. All ihre Kunst sei naiver Ausdruck der natürlichen Innenwelt oder naive Gliederung der natürlichen Außenwelt, ohne Reflexion eines Ich, das seine eigenen Gebilde aufhebe. Die antike Poesie halte, eben weil sie sowohl die Innenwelt als die Außenwelt vollständig ernst nehme, beide streng auseinander: sie sondere Schein und Wahrheit, Spiel und Ernst, das Vorgestellte und das Seiende, während die moderne romantische Poesie beide geflissentlich vermische und vertausche. Darum beruhe gerade die antike Kunst auf dem Mythus, d. h. den Vorstellungen des geistigen Spieltriebs, die moderne dagegen auf der Historie d. h. auf dem wirklich Gelebten. Denn erst durch die Läuterung, die Brechung, die Aufhebung des rohen Naturstoffes beweist der moderne Geist seine Freiheit, seine Allmacht, seine Unendlichkeit. Antike Form erwuchs aus der Natur selber, die moderne mußte der Geist erst setzen. Den Unterschied zwischen Schein und Wahrheit kennt nur eine Welt, wo die Natur die Gesetze gibt und wo der Geist selbst ein Naturprodukt ist. Denn Schein gibt es nur da, wo eine unbedingte Wahrheit überhaupt anerkannt ist (wie im Altertum die Natur) unabhängig von der setzenden und aufhebenden Willkür des Subjekts. In der modernen Welt bestimmt

der Geist als oberster Herr selbst erst, was Schein und was Wahrheit sein soll, und die Natur liefert nur Stoff, mit dem er beliebig schalten kann. Er wächst nicht mehr aus ihr heraus, sondern er tritt ihr gegenüber. Er setzt sich in Beziehung zu ihr, nach freier Willkür, während er im Altertum in ihr befangen blieb. Im Altertum gab die Natur die Formen und Gesetze des Geistes – in der Romantik gibt der freigewordene Geist der Natur ihre Bedeutung, ihre Ordnung, ihren Sinn und Wert, und das nicht für ewig und für alle, sondern von Fall zu Fall, von Individuum zu Individuum. Darum entnehmen die Modernen ihren Stoff der wirklichen Erfahrung, und nur die Behandlung unterscheidet das bloß Moderne von dem modern Romantischen – etwa Lessing von Shakespeare oder Goethe. Die romantische Poesie behandelt den Erfahrungsstoff, die Historie, als Spiele, als Zeichensprache für das Unendliche – der gewöhnliche Schauspieldichter oder Romanschreiber nimmt ihn wörtlich oder nützlich. Romantisch wird ein Gedicht durch die geistige Unendlichkeit und durch die phantastisch willkürliche Form.

Was unterscheidet nun den Roman von den übrigen romantischen Dichtungen als besondere Form? das Romantische ist ja keine Gattung, sondern ein Element, eine Atmosphäre der Poesie, in der alle Gattungen leben können. Schlegel hat sich darüber in seinem Brief nicht deutlich ausgesprochen, vielmehr redet er meist nur von der romantischen Poesie überhaupt, er macht sich über den Leser lustig, wenn er schließlich definiert: „der Roman ist ein romantisches Buch." Den Roman sondert er vom Schauspiel hauptsächlich damit, daß er für die Lektüre bestimmt sei, nicht für

die Aufführung, und daß er auf eine höhere Einsicht bezogen, durch das Band der Ideen zusammengehalten sei. Sonst habe er keinen Unterschied vom Drama.

Man kann aus Schlegels sonstigen Äußerungen und aus seiner Lucinde schließen, was dies bedeuten soll: nämlich der Roman müsse Weltbild sein, und zwar subjektives, im freien Einzelgeist reflektiertes, stimmungshaftes Weltbild – das moderne Gegenstück zum antiken Epos, welches objektives natürliches Weltbild sei. Der Roman ist ihm die moderne Urgattung wie das Epos die antike und in seiner schillernden Art behandelt er auch Shakespeare, Ariost und Tasso als Romandichter. Hier ist der Zusammenhang zwischen der Gattung Roman und dem Element Romantik. Der Roman ist ihm eine subjektive Gattung und hat mit dem Epos höchstens den Stoff, nicht die Behandlung gemein, vielmehr ist er seiner Universalität gemäß ein Gemisch aus allen Gattungen und Formen. Denn das moderne Weltbild unterscheidet sich von dem antiken, da es nicht aus der objektiven Natur, sondern aus dem subjektiven Geist stammt, durch die Universalität der Stimmungen mehr als der Gegenstände. Die Stimmungen aber finden in der Formenvielfalt ihren Ausdruck. Die Gegenstände dienen höchstens der größeren Buntheit – sie sind die Prismen, in denen sich der Strahl des spielenden Subjekts mannigfaltiger bricht. Zusammengefaßt: der Roman ist phantastische, arabeskenhafte, irreale, verwirrende, chaotische Darstellung wirklich erlebter mannigfaltiger Welt aus dem Geist eines frei spielenden Ich. Alle Darstellung wirklicher Erlebnisse und Erfahrung streife an den Roman, insbesondere alle Bekenntnisschriften. So seien z. B. Rousseaus Confessions ein guter, seine an Erlebnis-

gehalt ärmere Nouvelle Héloise ein schlechter Roman. Alle noch so ernst gemeinten moralischen Belehrungsromane oder Autobiographien können, insofern sie *wirkliche* Zustände enthalten, mit Ironie gelesen, d. h. in einem anderen, frei mit ihnen spielenden Geiste gespiegelt, als humoristische Romane wirken, wie z. B. die Romane Richardsons oder die Autobiographie Gibbons. Der Brief über den Roman, zumal die ausgelassene Verulkung der englischen Pedanterie und Nützlichkeit am Schluß, ist großenteils zugespitzt, um die Bürger zu ärgern: er enthält dennoch (Ironie und Schauspielerei mit dem eigenen Ernst immer abgerechnet) Schlegels ernstgemeinte Theorie des Romans, von welcher ein Machwerk wie Lucinde das Muster bringen sollte.

Dem Beispiel einer modernen Gattung folgt die paradigmatische Kennzeichnung eines lebenden Dichters: Der Versuch „über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken" versteht seine Werke aus der „Geschichte seines Geistes", seine einzelnen Leistungen als den geformten Ausdruck einer Seelenentwicklung, einer einzigen Individualität. Er bricht damit Bahn in der deutschen Kritik für die neue Gattung, die Schlegel selbst als „Charakteristik" bezeichnet hat. Überblicken wir die Hauptstufen deutscher Kritik seit Lessing, um Schlegels Neuerung gerecht zu werden. Lessing betrachtete Dichtung von der Wirkung aus und bewertete eine Dichtung nach ihrer Kraft, die Wirkungen zu erreichen, die sie nach den Gesetzen der menschlichen Empfänglichkeit erreichen sollte. Aus den Wirkungen las er Zwecke des Geistes und fragte wie weit ein Werk diesen entspreche. Um des Verfassers Eigenschaft kümmerte er sich nur soweit,

als sie ihn zum Vollzug der Gesetze befähigten. Herder ging von den Wirkungen zurück auf das Wirkende, von den Zwecken auf die Gründe, von den Gesetzen auf die Kräfte. Er sah in den Dichtern Gewächse eines ganzen Welt- und Zeitalters, und in ihren Werken die Zeugnisse, die Niederschläge dieser Welt, die Früchte eines überpersönlichen Klimas. Herders Schüler hierin ist auch der junge Goethe. Auf dieser Stufe stehen auch noch trotz genauerer historischer Forschung und ästhetischer Beschreibung die Versuche A. W. Schlegels über Dante und Shakespeare. Schillers und Wilhelm von Humboldts Kritik vereinigte Lessings Gesetzessuche mit Herders Kräftespürsinn auf einer höheren Stufe, die durch die Kantische Philosophie ermöglicht war. Sie maßen die geschichtliche Eigentümlichkeit eines Werks an Gesetzen der Urteilskraft, wobei Schiller die Werke benutzte, um die Gesetze zu verdeutlichen, und Humboldt die Gesetze, um die Werke abzugrenzen. Dahin gehören noch Friedrich Schlegels Griechische Charakteristiken und Kritiken. Darüber hinaus führt der an sich flüchtige und stückhafte Versuch über Goethe. Hier erscheint das Gebild nicht als Anwendung der Regeln, nicht als Ausdruck der Kräfte, nicht als Sinnbild der Gesetze, sondern als Zeugnis der persönlichen Seelengeschichte.

Für Lessing ist der dichterische Charakter noch stumm, für Herder kündet er Volk und Welt. Schlegel zeigt ihn „am Werk". Der herderische Sinn für geschichtliche Individualität wird hier absolut und zielt auf das einmalige geschlossene Künstler-Ich. Goethes Werke gelten als die Ausstrahlung des unendlichen Geistes der in diesem Menschen Individuum, Person geworden. Die beiden Pole der romantischen Kunst-

lehre Universalität und Individualität, Allheit und Persönlichkeit ließ kein Dichter besser zeigen als gerade Goethe. Antike Dichter schieden für Schlegel aus, weil sie Gewächse der Natur, nicht subjektive Geister waren, wie die modernen. Den Shakespeare und den Dante nahm er zwar schon romantisch, doch ihre Werke ließen sich nicht als eine zusammenhängende Seelenentwicklung auslegen – sie boten ein Sein, kein Werden. Goethe eignete sich zu solchem Versuch auch noch als der moderne Vertreter der romantischen Gesamtpoesie. Seine bis 1800 erschienenen Schriften enthielten viele geschichtlichen Stile und Stimmungen. Sein Geist gab „einen Widerschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter, eine unerschöpflich lehrreiche Suite von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen *in jeder Gattung* und den verschiedensten Formen." Auch galt er am meisten als „ächt poetische Poesie", d. h. Poesie des freispielenden Dichtgeistes an sich.

Schlegel unterscheidet in Goethes Schaffen drei Perioden, in deren jeder ein völlig eigener Stil herrsche: Muster des ersten der Goetz, des zweiten der Tasso, des dritten Hermann und Dorothea. Im ersten sei das Subjektive und das Objektive vermischt, im zweiten die Ausführung objektiv, der Geist subjektiv, d. h. auf ein einzigartiges Ich bezogen. Hermann und Dorothea sei völlig objektiv. Diese Kunstworte sind uns heute zu leer, und die einzelnen Werke zu flüchtig und allgemein bezeichnet – ohne den geschichtlichen Zusammenhang und Übergang der Stile. Der Versuch bleibt wertvoll als Vorbote einer neuen Kritik, die später reicher fruchtete, durch manche hellsichtige Winke – z. B. über den Wilhelm Meister: Schlegel er-

kennt schon hier deutlich, was die „Theatralische Sendung“ bestätigte, daß hier ein bloßer Künstlerroman zu einem Bildungsroman verwandelt worden sei. Überall hat der Versuch auch den richtigen Abstand und das richtige Augenmaß für Goethes Gesamterscheinung, überall sieht er ihn im Ganzen und nicht bloß als Einzelnen, sondern als Repräsentanten eines Weltalters. Unter den Schriften, die Goethe seinen Rang angewiesen, ist dieser Aufsatz eine der ersten.

Ihm folgt ein dialogisches Geplänkel über Geist und Buchstaben der Poesie, über die Vereinigung von Antikem und Modernem, von objektivem und subjektivem Geist der Dichtung und seinen Bedingungen – fragmentarische Erläuterung und Anhang des Versuchs über Goethe, für die romantische Theorie wichtig durch den Ausblick auf die Wiederkunft antiken Mysterien- und Mythensinns in der modernen Physik, d. h. des sinnlich unendlichen Naturkultes im unendlichen Geist der neuen Wissenschaft. Davon erträumte Schlegel eine Neugeburt der Tragödie. Wie alle entscheidenden Manifeste der Romantik endet auch das Gespräch über die Poesie mit dem Anruf des goldenen Zeitalters, des „dritten Reichs“, da Natur und Geist sich versöhnen und das All sich in der grenzenlosen Freiheit des Ich selbst erkenne und erfülle. Freilich denkt Schlegel bei der Versöhnung zwischen Natur und Geist an eine Abdankung der Natur zugunsten des Geistes.

Das Buch über die Griechen und das Gespräch über die Poesie enthalten die gesamte Methode und Masse des hochromantischen Geistes in Friedrich Schlegels Fassung. Das erste gibt uns den Wissensgrund, das andere die Glaubensrichtung. Herkunft wie Ziel der

Romantik war *Vergeistigung*, nicht nur im Sinn einer geistigen Durchdringung der Natur- und Lebensgesetze, sondern geradezu als Aufhebung der Natur, des bloßen Lebens, kurz der außergeistigen Wesenheiten, Kräfte, Wirklichkeiten, vermöge des Geistes, im Geist. Goethes Wort, „der Geist des Wirklichen ist das einzige Ideelle" wird umgekehrt vom romantischen Willen: daß der Geist unbedingt sei und unendliche Wirklichkeiten, d. h. Scheine, Bilder, Zeichen aus sich erschaffe, denen er unverantwortlich gegenüberstehe. Am unendlichen Geist ist es, die Menschen „zu Göttern zu machen", d. h. die Naturschranken aufzuheben. Der Akt, der den natürlichen Menschen vergeistet, vergottet, ist die Philosophie: die Poesie ist bloß ein Mittel der Vergeistigung, doch sie bedarf noch der Natur, wenn auch nur als Zeichensprache. Poesie hat „weniger Religion als ihre Schwester", es ist „ihre liebenswürdige Bestimmung, den Geist mit der Natur zu befreunden und den Himmel selbst durch den Zauber ihrer geselligen Reize auf die Erde herab zu locken; Menschen zu Göttern zu erheben, das mag sie der Philosophie überlassen."

Diese programmatische Rangbestimmung findet sich in Schlegels Zuschrift an Dorothea über die Philosophie, aus dem Athenäum von 1798. Sie ist eine Vorstufe zu der Rede über die „Mythologie" und ein Gegenstück zu Schleiermachers Reden über die Religion, das deutlichste Zeichen und Ergebnis der Ideengemeinschaft zwischen Schlegel und Schleiermacher. Die ganze Schrift atmet Schleiermacherische Luft, ist erfüllt von den Gedanken und selbst den Worten der Schleiermacherischen Reden, mit denen sie etwa gleichzeitig entstanden ist. „Das Universum ist und bleibt meine

Losung ... Der Gedanke des Universums und seiner Harmonie ist mir Eins und Alles." „Ein gesetzlich organisierter Wechsel zwischen Individualität und Universalität der eigentliche Pulsschlag des höheren Lebens." „Die Menschheitsgeschichte als eine unendlich steigende Vervollkommnung" – all das sind Grundvorstellungen Schleiermachers und haben durch ihn ihre dogmatische, ihre formelhafte Fassung erhalten. Ob Schleiermacher von Schlegel nimmt, ob umgekehrt – beide begegneten und begriffen sich auf dem Weg zur Vergeistigung, zur Entwesung solcher Formeln. Schleiermacher kam von der Theologie her, und fraglos gab Er dem Willen zum Unendlichen die Farbe der Religion. Schlegel kam von der Philologie, Philosophie und Literatur her und lieferte dem entlaufenen Theologen Mittel und Griffe, um aus Bildung „Religion" zu machen. Beide suchen das „Unendliche", um dem Endlichen, d. h. der begrenzten verantwortlichen Wirklichkeit, und der *Natur* zu entweichen – wie ja schon der Name ihres Ideals verrät. Es verdächtigt sie, daß sie ihr Höchstes nur negativ nennen – nicht Gott, Natur, Idee, das All, das Eine, das Gute, die Substanz, das Leben, den Geist oder wie immer die schöpferischen Denker getan, sondern eben das Un-endliche, das Un-bedingte: d. h. mit einem reinen Gegenbegriff gegen die Abstraktion angeschauter Wirklichkeit, der höchstens in der Logik eine Größe ist.

Schlegels Zuschrift an Dorothea über die Philosophie handelt vom Weg zur Religion, wie seine Rede über die Mythologie vom Gegenstand der Religion handelt, ähnlich wie zwei Reden Schleiermachers einander ergänzen. Schleiermacher kämpft mehr gegen den endlichen Menschenverstand, Schlegel mehr gegen die endliche Menschennatur.

Aus dieser Negation versteht man die Verquickung der Philosophie mit der Frauenfrage. Die Zuschrift geht an Dorothea: einer Frau, einer gebildeten Geliebten soll die Philosophie nahgebracht werden. Schlegel wollte die Natur zugunsten des Geistes aus ihrem festesten, sichersten, scheinbar unangreifbaren Bollwerk heraustreiben: aus dem Geschlecht. Überall sonst ließ sie sich leichter umgehen oder vergeisten. Der Sinn der Völker hat immer das Weib als Naturwesen, als stoffliches Leben, dem Mann entgegengesetzt dem staatenbildenden, normenfindenden Träger des geistigen Prinzips. Den Naturunterschied leugnet auch Schlegel nicht. Die Frage war nur, wie wichtig man überhaupt die Natur nehmen wolle und wie weit ihre Grenzen, vor allem den Zwiespalt der Geschlechter der Geist anerkennen müsse. Sieht man im gesetzgebenden Geist nur den Vollstrecker des Naturwillens, wie das Heidentum, dann nimmt man die Frau anders als den Mann, einerlei ob als Sklavin oder als Göttin – und anerkennt in ihr das ewig Andere. Unterstellt man die Natur dem Geist als ihren Ausfluß, als ihren Abfall, wie das Christentum, so wird das Weib entweder als das böse Wesen befehdet und gefesselt oder als das schwächere Wesen geschont und gehätschelt. Die Romantik tut den großen Schritt, mit dem die eigentliche Frauenemanzipation erst beginnt: sie vernichtigt die Natur und macht ihre Grenzen, Körper und Triebe zu bloßen Allegorien oder Arabesken, zu Spielen, Zeichen oder Stoffen des unbedingten Geistes, auch das Geschlechtsleben. „Die Geschlechtsverschiedenheit ist nur eine Äußerlichkeit des menschlichen Daseins, und am Ende doch nichts weiter als eine recht gute Einrichtung der Natur, die man freilich nicht willkürlich

vertilgen oder verkehren, aber allerdings der Vernunft unterordnen und nach ihren höheren Gesetzen bilden darf." Schlegel verbietet, daß „die Natur Sitz und Stimme im gesetzgebenden Rat der Vernunft" habe. Er gesteht dem Geschlecht einen endlichen Zweck, eine „natürliche Profession" zu: wie Schneider und Schuster, braucht die Gesellschaft auch Zeuger und Gebärerinnen, doch dies Naturgewerbe geht das eigentliche Menschentum, das geistige, unendliche, göttliche nichts an. Man muß den geistigen Hochmut kennen, womit Schlegel von allem Zweck, Nutzen und Gewerb spricht, um zu verstehen, wie gering er den Geschlechtsunterschied anschlägt, wenn er ihn als bloße „natürliche Profession" abtut. Das Menschentum strebe nach dem unbedingten, der Natur enthobenen, unendlichen Weltgeist, und die Philosophie soll dem Weib aus der bloßen Natur heraushelfen, es zur Menschlichkeit, zur Geistigkeit führen. Schlegel gibt zu, das Weib sei durch Natur häuslich und mütterlich: doch gerade diesen Erdenrest müsse die Vernunft bilden. Während die bisherige Sitte eben aus Anerkennung der naturgewollten Abhängigkeiten das Häusliche und das Mütterliche gepflegt und gefordert, das Weibliche, das Geschlechtsnatürliche der Frau allein gesucht und geschätzt, will Schlegel das Weib zum menschlichen, d. h. unendlichen, geistigen, religiösen Wesen erziehen, und dazu soll die Philosophie helfen. Diese sei der Frau unentbehrlicher als dem Mann, denn ihm stünden noch andere Wege frei aus der Natur ins Unendliche des Geistes: der Staat, die Wissenschaft. Sie habe keine Tugend als die Religion, und erlange sie nur durch Philosophie. Philosophie ist „die Stimme, Sprache und Grammatik für den Instinkt der Göttlichkeit im Weib . . ." Die

einzige Bestimmung des Menschen sei, mit dem Griffel des bildenden (d. h. umbildenden, aufhebenden) Geistes in die Tafeln der Natur zu graben – auf das Weib angewandt: den durch Natur oder Künstelei der Sitten geschaffenen häuslichen Zustand des Weibes in einem menschlich geistigen, göttlichen zu verwandeln, aus seiner naturgegebenen Tugend und Liebe Kunst und Wissenschaft zu bilden. Schlegel verwirft das bloße Leben um des Lebens willen, die tierische Auswirkung oder zweckhafte Anwendung der Triebe. Die Philosophie muß durch Abstraktion die Vorstellungen von ihrem irdischen Anteil reinigen und sie unter die Götter versetzen . . . „Nur durch Abstraktion sind alle Götter aus Menschen geworden."

Die Frage ist also nicht mehr, ob Frauen Philosophie treiben sollen, sondern wie sie es können. Der zweite Teil der Zuschrift an Dorothea handelt von der Methode des weiblichen Philosophiestudiums und der Verständlichkeit der Philosophie für Frauen und gibt der gescheiten Frau Winke zum philosophischen Studium oder Dilettantismus und beschwichtigt ihre Scheu vor der philosophischen Fachsprache und vor der Unendlichkeit der Aufgabe. Philosophie sei kein Fachstudium, sondern eine Lebensangelegenheit, und daher von jedem Punkt aus zu ergreifen . . nicht eine Einzelwissenschaft, sondern Geist aller Wissenschaften, nicht ein endliches Haben, sondern ein unendliches Streben. Vor der Unermeßlichkeit des Wissens verschwinde der Unterschied zwischen dem schlichten Frauenverstand und dem künstlichsten Denker. Die Philosophie fange mit dem Gefühl der unendlichen Menschheit im Ich selbst an, das jeder menschlichen Frau zugänglich sei, da die Philosophie keine Fachwissenschaft, sondern

Menschheitsbildung sei – gesellig, mitteilungsbedürftig und allmitteilbar, d. h. „populär“: jedem verständlich, der Sinn fürs Unendliche hat. Mit Ironie rühmt Schlegel die Allgemeinverständlichkeit Kants und Fichtes. Er bewegt sich in folgendem Kreis: Philosophie versteht jeder wirkliche Mensch, d. h. jeder, der Sinn fürs Unendliche des Geistes hat. Ein wirklicher Mensch ist nur der, welcher Philosophie versteht, denn Philosophie verstehen oder treiben ist ja das Zeichen, daß man Sinn fürs Unendliche hat.

Das Gewicht dieses Briefes über die Philosophie liegt nicht in diesen halbparadoxen und höchstens ironisch ernstgemeinten Winken über die Allgemeinverständlichkeit der unbedingten Philosophie, sondern in der Begründung der Frauenemanzipation vom unbedingten Geist her. Der Geist kennt kein Geschlecht: mit diesem Grundsatz wird die Frau zum Reden in der Ecclesia der menschlichen Geistgeselligkeit aufgefordert. Man hat die Weiberherrschaft der Romantik aus der Emanzipation der individuellen Sinnlichkeit abgeleitet, aus einem „Erlaubt ist was gefällt“. Doch nicht aus der Willkür der Natur, sondern aus der Unbedingtheit des Geistes heraus bekommt die Frau in der Romantik ihren neuen Anspruch. Die romantische Libertinage kommt nicht aus Geilheit, wenngleich sie dem Publikum so erscheinen konnte . . sie ist nur Folgerung aus der Lehre von der Allmacht des Geistes. Nicht die Überfüllung des Lebens, sondern die Überspannung des Geistes hat die Romantiker die Sittengesetze und die Naturgesetze übertreten d. h. umwerten heißen. Schlegel und Schleiermacher waren alles eher als Hengste, und ihre sittlichen Paradoxe sind saftlos genug. Nicht mit orgiastischem Drang, sondern gerade

mit intellektueller Pedanterie haben sie die Frau losgesprochen. Auch hier war der Sinn der weiblichen Abenteuer in der Romantik viel weniger das Symphilein als das Sym-philosophizein. Wenn Dorothea ihre Männer wechselte, so war es mehr die Folge einer geistigen Theorie als eines sinnlichen Bedürfnisses. Schlegels Lucinde und Schleiermachers Briefe über die Lucinde könnten noch Zweifel lassen, ob in der romantischen Moralumwertung der Geist nur die Natur rechtfertigen oder die Natur den Geist ermächtigen soll. Die Zuschrift an Dorothea bezeugt, daß der Geist der Urheber der romantischen Frauenfragen ist, und zwar der denaturierte Geist. Das unterscheidet die romantische Frauenemanzipation von der der Renaissance und des Rokoko. Dort hatte das entfesselte Individuum sich auch sinnlich ausleben wollen und die Natur brach aus ihrem christlichen Geheg, kühn oder klug. Hier hob der apriorische Geist „blindlings der Siele entwandt" die Schranken der Natur auf. Dort trieben die Frauen Philosophie, um die Männer bis in den Geist hinein zu kirren. Hier liefen sie den Männern nach, um Philosophie zu treiben.

Friedrich Schlegels meiste Schriften sind artistische Beispiele seiner Lehren, wie Lucinde, Alarcos und die Gedichte, oder kritische Anwendungen seiner Lehre, wie die Aufsätze über Condorcet, Kant, Forster, Goethe, Jakobi, Lessing, Boccaccio u. a., oder Arabesken und Anhänge, wie seine Rhapsodien über die Unverständlichkeit und die Philosophie. Die Gesamtmasse seiner Lyzeums- und Athenäumsfragmente, als „Fragmente", „Ideen" oder „Eisenfeile" bezeichnet, enthält, wie schon der Titel sagt, Splitter des romantischen Geistes, den Schlegel in andren Arbeiten abgerundet, auf be-

stimmte Gegenstände bezogen hatte. Die Mitte auch der Fragmente liegt im Gespräch über die Poesie.

Die Fragmente – mitveranlaßt vom Gebot des Athenäums in kleinsten Raum möglichst viel Geist zu drängen – sind Vorformen der Rhapsodie, d. h. vorläufige Einfälle, oder Nachformen, d. h. zusammengefaßte Ergebnisse oder Abfälle und Anhängsel längerer Abhandlungen. Einige davon sind noch kleine Aufsätze, wie das über die romantische Poesie (116 nach Minors Ausgabe), andere sind Kunstsprichwörter eines Gebildeten: „Witzige Einfälle sind die Sprichwörter der gebildeten Menschen." Sie wenden sich an ein Publikum, das erst entstehen soll, vielfach Orakel für Eingeweihte, Festspiele des Witzes für die Verfasser und seine Nächsten, paradox, oft nicht erst durch ihren Inhalt, sondern schon durch ihr Dasein (sofern ein Witz paradox ist, der nicht verstanden, sondern nur gemacht werden will) zugleich lyrisch und didaktisch, selbstgenugsam und effektsüchtig, raunend und spitzig. Ihr Stoff stammt aus dem ganzen Gebiet der europäischen Bildung, besonders der Literatur, der Philosophie und der Gesellschaft, oder vielmehr der Geselligkeitslehre: nämlich weniger der beobachteten Gesellschaft als der a priori zu konstruierenden – wie die vielverlästerten Sätze über die Ehe. Die Neuentdeckungen der Naturwissenschaft, Galvanismus und Chemie, spielen nur als Gleichnisse herein. Trotz ihrer scheinbaren Buntheit und Weite sind sie eintöniger und leerer als die von Vauvenargues oder Lichtenberg, weil sie kaum Ergebnisse der Lebensweisheit und der Weltkunde bieten, sondern fast lauter Urteile, Forderungen, Witze aus der Inzucht des Geistes mit sich selber, aus der Reflexion des Geistes über eigenen und fremden Geistes

Reflexionen. Keins verläßt den Bezirk des bloßen Geistspiels, kein einziges greift ein und über. Wenn z. B. Vauvenargues sagt „Die großen Gedanken kommen vom Herzen", so muß er erfahren haben, was jenseits des Nachdenkens und Wertens liegt. Dagegen etwa Schlegels Satz: „Witzige Einfälle sind die Sprichwörter der gebildeten Menschen" bezeugt nicht, daß er etwas neu gesehen hat, sondern nur, daß er es neu benennen will. Oder „Ein blühendes Mädchen ist das reizendste Symbol vom reinen guten Willen." Was mußte vorgegangen sein, damit ein solcher Satz entstand? Die Verknüpfung einer gespiegelten Empfindung, eines vorgestellten Reizes mit einer philosophischen Abstraktion. Von keinem einzigen Fragment Schlegels kann man sagen, es sei klug oder weise oder richtig oder tief, wie von Entdeckungen neuer Wirklichkeit im Reich des Lebens oder des Geistes. Doch oft mag man sie geistreich, witzig, fein nennen, mit dem Beifall für gewandte Verknüpfungen und Wendungen, bewegliche Spiele und aufschlußreiche Beziehungen innerhalb des schon fertigen Geistes. Zumal der Witz enthält kein neues Wissen, nur ein Spiel mit den Formeln fertigen Wissens: er ist Überraschung des Geistes durch ungewohnten Kontrast zwischen zwei Gedanken oder deren Zeichen und Worten. Schlegels Fragmente sind Definitionen, Charakteristiken mit oder ohne Werturteile oder Forderungen, manchmal rein, manchmal gemischt. Seine Definitionen prägen entweder neue Namen für alte Dinge oder schieben Tatsachen in ein neues Denkfach, oft um die Bürger zu verblüffen, indem er ihnen ihre fertigen Ordnungen verwirrt. Paradoxie ist ihr wesentliches Zubehör. Eine verkappte Definition ist z. B. der Satz: Man kann nur Philosoph wer-

den, nicht es sein: er sagt versteckt aus, was Schlegel unter Philosophieren versteht. Indirekte Definition ist Fragment 123, „es ist eine unbesonnene und unbescheidne Anmaßung, aus der Philosophie etwas über die Kunst lernen zu wollen“: es bestimmt, was Philosophie leisten oder nicht leisten kann. Eine ausführliche Definition ist das berühmte Athenäumsfragment 116 über die romantische Poesie. Es bestimmt zugleich die Eigenschaften, den Raum und die Aufgabe der Romantik. Es enthält als Definition eine Charakteristik und ein Programm. Direkte Definition ist Fragment 100: „Poetischer Schein ist Spiel der Vorstellungen, und Spiel ist Schein von Handlungen“, oder Fragment 113: „Eine Klassifikation ist eine Definition, die ein System von Definitionen enthält“, oder 108: „schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist.“ Schlegel löst den zu definierenden Begriff, also einen problematischen, auf in ebenso problematische oder noch problematischere. Eine Definition soll Ungewisses zurückführen auf Gewisses, Unbekanntes erhellen durch Bekanntes. Schlegel macht es meist umgekehrt – er will Probleme nicht auflösen, sondern schaffen . . . wie Goethe halb tadelnd, halb lobend von Lichtenberg sagt: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen. Schlegels Paradoxe klären nichts auf, stellen nichts richtig: doch sie zeigen wo Fragen liegen. Oft holt er die Selbstverständlichkeit wieder aus dem Wort heraus, wo sie verschüttet lag und kippt die Paradoxie um in den Gemeinplatz – eine häufige Form seiner Ironie: „Gute Dramen müssen drastisch sein.“ Man erwartet von ihm schon etwas Paradoxes und so ist oft das Paradoxeste, daß er nun gerade das Selbstverständliche sagt: er sagt es aber nicht selbstver-

ständlich, sondern als etymologisches Wortspiel, als Kalauer.

In Schlegels definierenden Fragmenten spricht mehr der Philosoph, in seinen charakterisierenden der Historiker . . . dort kommt er meist von einem Universalbegriff, von einer Gattung her und bedingt sie mit geschichtlichen Merkmalen, hier bringt er geschichtliche Einzelheiten: Zeitalter, Menschen, Werke, Tendenzen in Denkordnungen unter. Nun will aber Schlegel *seine* Kategorien selber möglichst zu Individuen machen. Nicht nur soll jeder geschichtliche Gegenstand in eine philosophische Schachtel passen, sondern die apriorische Schachtel soll nur für diesen aposteriorischen Gegenstand passen! Schlegel definiert, indem er die Gattungen aufhebt . . er charakterisiert, indem er sie vereinmaligt.

Seine fordernden Fragmente, die dritte Gruppe, gelten nicht der Ewigkeit oder Vergangenheit, sondern der Zukunft, halb als Zielsetzung für den Einzelnen, halb als Weissagung für das Zeitalter gemeint. Wenn die definierenden Fragmente von der Philosophie zur Historie, die charakterisierenden von der Historie zur Philosophie führen, so sind diese eine Kombination beider Methoden zu einer höheren Einheit, die man als Poesie, Mythologie oder Religion bezeichnen mag. Ihr Verfahren, fast ihr Trick ist Kombination in dem Sinn, wie Fr. Schlegel sie dem Novalis nachrühmt, ihr Hauptmotiv der Wille, den „Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und des Modernen, die war, ist oder sein wird", zu finden. So drückt es Schlegel selbst im Athenäumsfragment 149 aus. Alle seine einzelnen fordernden, zielsetzenden, weissagenden Fragmente kommen aus dem Glauben an

dieses dritte Reich, und suchen es entweder nachzuweisen oder herbeizuführen. Das Altertum hat die Natur als bewegendes Weltprinzip, die Christenheit den Geist, und ihre Identität bedeutet die Geistwerdung der ganzen Natur durch Bildungsgeschichte der Menschheit. Was Hegel später in ein System ausgefaltet hat, ist hier fast als Witz angedeutet. Jedes Fragment ist mit den Zentralgedanken der größeren Schriften verknüpft. Wenn nach Schlegels Forderung „ein Fragment gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein soll wie ein Igel", so bezieht sich das auf seine Form und Fassung, nicht auf seinen Gehalt. Jedes einzelne Fragment gibt Kunde nicht nur von einer bestimmten Witterung und Stimmung in Schlegels Geist, sondern auch von dem größeren Werk, dem es nah steht, wozu es Randglosse sein könnte – manchmal sind es auch Werke Schleiermachers ... (wie z. B. Fragmente 222, 223). Die meisten Fragmente riechen nach dem Gespräch über die Poesie oder nach Schleiermachers Reden über die Religion. Das für die romantische Weltanschauung wichtigste Fragment ist das Athenäumsfragment 116, schon fast eine eigene Rhapsodie: es preßt in einigen Sätzen die ganze Lehre des Gesprächs über die Poesie von Individualität, Universalität und Geselligkeit, Ironie, Unendlichkeit und ewigem Werden.

Eine Gruppe für sich bilden die „Ideen" aus dem dritten Jahrgang des Athenäums: sie haben einen engeren Zusammenhang untereinander, ja beinahe einheitliche Themata: sie wollen nach Schlegels eigenem Wort „aufs Zentrum deuten" und „die Morgenröte begrüßen", angeregt von Schleiermacher und Novalis.

Ihr Gegenstand ist Religion und die religiöse Synthesis aller Künste, und Schlegel meinte allen Ernstes und aller Ironie (denn untrennbar sind sein Enthusiasmus und seine Aufhebung des Enthusiasmus) das Entstehen einer neuen Religion ohne Dogma und Gott, einer Religion des unendlichen individuellen Geistes zu fördern mit diesen Vorblicken auf das kommende Reich, da der Geist die Welt neu erschaffen und offenbart haben werde. Für diese Religion des Geistes fällt ja Schöpfung und Offenbarung der Wirklichkeit zusammen: was der Geist erkennt das setzt er, was er setzt ist Welt. Schon die erste der „Ideen" gibt den Ton an: „Es ist Zeit den Schleier der Isis zu zerreißen, und das Geheime zu offenbaren." Überall begegnen uns hier Wendungen der Schleiermacherischen Reden über die Religion und vielfach fast wörtlich daraus entlehnte Gedanken, mit oder ohne Zitat – die Grundbegriffe der Reden, die Grenzbestimmungen zwischen Religion und Moral, die Merkmale der Religion, der Sinn für das Universum, die Definitionen des Geistlichen und der religiösen Gemeinschaft. Was Schleiermacher dialektisch werbend auseinanderlegt, wird hier Orakelspruch.

Von des Novalis Nähe zeugen die „Ideen" über Natur, Liebe, Politik und die Künstler, die raunenden Sprüche, welche der praktischen und sinnlichen Welt magische Chiffern für das Unendliche entlehnen, das der neue Geist verwirklichen soll: z. B. „Willst du ins Innere der Physik dringen, so laß dich einweihen in die Mysterien der Poesie." Das könnte wörtlich in des Novalis Lehrlingen von Sais stehen: Oder „Wir werden den Menschen kennen, wenn wir das Zentrum der Erde kennen". „Wer die Natur nicht durch die Liebe kennen lernt, der wird sie nie kennen lernen."

„Wo die Künstler eine Familie bilden, da sind Urversammlungen der Menschheit", das klingt an den Ofterdingen. Solche Gedanken sind nicht nur von Novalis angeregt, sondern gleichsam mit der Seele des Novalis gedacht, wie jene über Religion mit der Seele Schleiermachers. Die Genossen waren zuletzt durch die romantische Geselligkeit zu einer einzigen vielseeligen Individualität zusammengeschmolzen, sie bildeten die Tasten eines einzigen Klaviers und was aus ihnen tönte, gehörte nicht den Tasten, sondern dem Klavier an. Die „Ideen" enden mit gutem Grund in einer Huldigung an den allvermischenden jungen Magier Novalis – der war das lauterste Sinnbild der romantischen Geist-Universalität und der romantischen Geselligkeit, in dessen Seele am reinsten alle empirischen Bedingungen der Erde verflüchtigt waren: „Nicht auf der Gränze schwebst du, sondern in deinem Geiste haben sich Poesie und Philosophie innig durchdrungen. Dein Geist stand mir am nächsten bei diesen Bildern der unbegriffenen Wahrheit. Was du gedacht hast, denke ich, was ich gedacht, wirst du denken oder hast es schon gedacht. Es gibt Mißverständnisse, die das höchste Einverständnis nur bestätigen. Allen Künstlern gehört jede Lehre vom ewigen Orient. Dich nenne ich statt aller andern." Der ewige Orient ist ein Geheimwort des Novalis, eine Umdeutung der mystischen Morgenröte des Jakob Böhme: die Lehre vom Orient ist bei den Romantikern der Glaube an die Wiedergeburt der Welt durch den Geist, der alle bisherige Geschichte und Natur ganz in sich aufgenommen und sich zu bewußter Zauberei anverwandelt hat. Der neue Menschentag bricht an, wenn alle gewachsene, gelebte, geschehene Natur gebildeter, erkannter, ge-

wirkter Geist sein wird. Sie meinten durch ihre eigene Kunst und Wissenschaft oder durch deren Verschmelzung zu einer höheren Einheit sich diesem Zustand anzunähern oder ihn herbeizuzaubern. Keiner war diesem Ideal so nahe gekommen wie Novalis.

Der Wert der „Fragmente" liegt nicht in ihren Ergebnissen, sondern in ihrem Niveau. Ist man in sie eingedrungen durch gründliches Studium der romantischen Gedankengänge, eingeführt in den esoterischen Zirkel, genießt man die vielfältigen Anspielungen, die ironische Geheimsprache, die enthusiastische und nur für Eingeweihte ganz verständliche Terminologie, dann erkennt man eine Bildungshöhe und Bildungsfülle, eine selbstverständliche Geistigkeit, einen leichten und vornehmen Verkehr mit den höchsten Dingen, wie er von einzelnen Genien manchmal erreicht und übertroffen, doch kaum jemals von einem ganzen Zirkel uns in Dokumenten überliefert wurde. Die Fragmente sind uns wertvoll als der bezeichnendste Niederschlag jener Geselligkeit. Die Gedanken der Romantik sind anderswo deutlicher, gründlicher, zusammenhängender formuliert, ihr Gehalt hat fruchtbarere Anwendung und Auswirkungen gefunden, aber jenes unbestimmte Etwas, der Ton, der Duft ihrer *geistigen* Geselligkeit und geselligen Geistigkeit, über den reichlich wuchernden Privatklatsch und die literarische Médisance hinaus, finden wir nirgends mehr so wie in den Fragmenten Fr. Schlegels und seiner Mitfragmentisten A. W. Schlegel, Novalis, Schleiermacher. Man muß mehr ihren Duft atmen, als ihre Früchte essen und nicht schelten, wenn man nicht satt wird – es bleibt immer das Aroma einer verführerischen Landschaft der Bildung.

Die Fragmente sind am meisten von den romantischen Schriften freies Geisterspiel. Hier sind die Romantiker unter sich und genießen ihre eigene Überlegenheit als ein ironisches Fest, wenn sie das Untersichsein und Nurfürsichreden zeigen. Es ist Ironie, daß die Fragmente niedergeschrieben, es ist gesteigerte Ironie, daß sie veröffentlicht wurden. Mehr durch ihr Dasein als durch ihre Inhalte können sie wirken und haben sie gewirkt. Sie sind die eigentlichen Gedichte Friedrich Schlegels, entstanden wie Gedichte, aus der mutwilligen geflügelten Stunde und der geselligen Berührung. Auch das unterscheidet sie von früheren oder späteren Aphorismen: sie wollen weder belehren oder unterhalten wie die der Franzosen, noch erschüttern und gründen wie die Nietzsches . . . noch sind es bloße Merkworte zur Selbstaufklärung wie einige Aufzeichnungen Pascals, Lichtenbergs, Hebbels. Sie wollen spiegeln, sie sind Gedanken um des Gedankens willen, l'art pour l'art übertragen auf die Didaktik. Und das eben ist der Gipfel der Ironie: denn das Lehren ist nicht wie das Singen oder das Formen selbstgenugsamer Ausdruck innrer Fülle, es setzt ein Gegenüber voraus, das man belehren will . . wie der Witz einen Hörer voraussetzt, der lachen soll. Schlegels Fragmente lösen den Lehrsatz, das Orakel, den Witz, die Definition so von dem eigentlichen Lehrzweck, wie die Lyrik etwa seit Klopstock davon sich löste – der verwegene Ausdruck der gedanklichen Autonomie. Wie die Kunst und die Wissenschaft selbst (nach einem Fragment) so wollten auch all ihre einzelnen Äußerungen um ihrer selbst willen göttlich verehrt, d. h. absolut genommen werden. Keine Rücksicht auf ein Publikum, auf Verständlichkeit, auf etwas außerhalb

des besessenen oder begeisteten Ichs sollte die Äußerungen des Individuums bestimmen. Das ließ man für die Poesie, die Mania, schon gelten – für die Philosophie war es neu. Denn die bisherigen Denker wollten nicht nur sich ausdrücken, sondern durch ihre Erfahrung und Erleuchtung die Menschen bessern und bekehren. Waren sie dunkel wie Heraklit oder wie Hamann, so geschah es entweder aus prophetischer Fülle und Schwerzüngigkeit, oder aus erzieherischem Abstand – ein odi profanum vulgus, das den Lehren geheimnisvollere Wucht gab. Waren sie schwerverständlich wie die Scholastiker oder Kant, so kam es oft gerade aus den gewissenhaften Klauseln, die nötig waren, um nicht vieldeutig und mißverständlich zu werden. Manche Philosophen schrieben für ein esoterisches Publikum, aber *vor* den Fragmenten Schlegels gab es kein Werk des Denkens, in dem das Denken als bloßes selbstgenugsames Spiel dargestellt und *als solches* einem esoterischen Publikum vorgeführt worden wäre. Wahrheit um der Wahrheit willen, Autonomie des Denkens, das wollten freilich auch Spinoza, Kant, Fichte: doch ihre einzelnen Gedanken dienten eben der Wahrheit und ihr Denken sollte zwar frei von Fremdherrschaft sein, aber nicht im bloßen Akt sich erfüllen, sondern im Ergebnis, d. h. in der Förderung der Wahrheit. Schlegels Fragmente sind Spiel mit den Gedanken, die aus der Einsamkeit des Geistes unwillkürlich heraufstiegen oder durch gesellige Berührung entzündet wurden. Wie sie erscheinen, werden sie mitgeteilt: der Akt des Erscheinens und der Akt des Mitteilens, beide vereinigt, bewähren die Selbstherrlichkeit des denkenden Ichs, dessen Nicht-Ich nicht Weltgestalt, sondern abermals Weltspiel ist.

Aus dem Gebrauch der philosophischen Sprache als Selbstzweck kam das Geschrei über die Unverständlichkeit der Romantik, zumal der Fragmente. Schlegel ging mit einer eigenen überwitzigen Rhapsodie auf diesen Vorwurf ein. Sie steht im dritten Band des Athenäums und darf als eine Art Nachwort zu den Fragmenten gelten, als ironische Selbstpersiflage in Form einer Selbstrechtfertigung, als ein Angriff auf jede Art endlichen, zielbewußten, platt-harmonischen Verstandes in Form eines Lobs der Unverständlichkeit. Drei Grundgedanken – alle drei aus Fichte abzuleiten – ermächtigen den Gebrauch, den Schlegel von seinem Geist macht. Zunächst: der Geist gehört nicht dem einzelnen Denker an, der sich verständlich zu machen hätte, sondern er ist ein objektives, über das Einzelne hinausreichendes Welt-Ich, das sich des Einzelnen nur gleichsam als Zeichens oder als Mediums bedient, um sichtbar zu werden: Beweis dafür unter anderm die kantischen Kategorien, worin jeder denken muß und die doch nicht Mittel des Einzeldenkers, sondern Formen des Denkens schlechthin sind. Nicht Friedrich Schlegel denkt, sondern das Welt-Ich denkt in ihm und aus ihm, und ihm bleibt nichts anderes als die Sprache des Weltgeistes auszutönen. Der Weltgeist, der objektive Geist kennt kein Publikum, keine endlichen Zwecke, das Denken und Sagen seiner Organe ist so zwecklos und unanwendbar wie die unwillkürlichen Bewegungen und Funktionen eines menschlichen Leibes, doch ebensowenig wie diese grundlos und sinnlos. Wie der Leib eines Individuums nicht ihm allein gehört, sondern ein Organ, ein Medium, eine Hieroglyphe der Gesamtnatur ist, so ist der Einzelgeist nur Träger des Allgeistes. Das selbstgenugsame Spielen

mit Gedanken ist also nicht Willkür des Einzel-Ichs, sondern Regung des Welt-Ichs, das sich seiner bedient: das Einzel-Ich spielt nicht, es *wird* gespielt, es ist Spiel. Wer dahin gelangt ist, sich selbst als Chiffer des Welt-Ichs zu erkennen, der spricht „eine reelle Sprache" und hört auf in Worten zu kramen: d. h. dessen Worte sind Urwesen, nicht Mitteilungs-Schablonen. In der Sprache eines solchen Welt-Ich-denkers west, geschieht und wandelt sich der unendliche Weltgeist selbst, und um ihn anderen Einzelgeistern mitzuteilen, bedarf es gleichsam eines populären Mediums, endlicher Zeichen. Das ist der eine Gedanke, man erkennt das Ich Fichtes dahinter.

Der andere ist die Erläuterung zu Fichtes Nicht-Ich: Jene endlichen Chiffern und Medien, deren es zur irdischen Mitteilung, zur Veranschaulichung, oder um Schlegels eigenes Gleichnis zu gebrauchen, zur chemischen Darstellung jenes ewigen Geistprozesses bedarf, sind niemals wörtlich und endgültig zu nehmen – sie sind fichtisch gesprochen nur vom Ich gesetztes Nicht-Ich. Alle „Unverständlichkeit" romantischer Gedanken komme daher, daß man die Hieroglyphen nicht als Zeichen für den unendlichen Prozeß nimmt, sondern bei ihnen haltmacht. Schlegel weist das nach an dem Mißverständnis über sein Athenäumsfragment von den drei Tendenzen des Zeitalters: Fichtes Wissenschaftslehre, Goethes Wilhelm Meister und die französische Revolution. Diese geschichtlichen Fakten nimmt er als Chiffern für übergeschichtliche Akte des Weltgeistes, und seine Leser hingen sich an die Einzelheiten, an den empirischen Rohstoff und suchten darin literarische oder politische Parteistandpunkte. Sie nahmen das Wort Tendenz in dem üblichen endlichen

Sinn als das Streben nach einem bestimmten erreichbaren Ziel menschlicher Erkenntnis oder Wohlfahrt. Schlegel gebraucht diesen endlichen Sinn als Zeichen, um damit auf die unendliche Selbstbewegung einer Weltkraft hinzudeuten. Tendenz ist (mit einem Ausdruck der neueren Biologie) für ihn nicht „Zweckbewegung" eines Einzel-Ichs oder einer Gesellschaft, sondern „Ausdrucksbewegung" eines Weltgeistes. Wer das Zeichen nun wörtlich unendlich, „endgültig" nimmt, wie z. B. die Aufklärer und Utilitarier, oder wer nur in endlichen fertigen Worten und einmaligen zielstrebigen, handfesten Begriffen und „*Sätzen*" (Setzungen, Gesetztheiten) spricht, dem ist ein Weltgeistdenker, ein Romantiker unverständlich. Wer im Gold nur Zahlungsmittel sieht, kann den nicht verstehen, dem es ein geheimnisvolles Urelement oder Naturzeichen ist. Aus der bloßen Endlichkeit führt kein Weg zur Unendlichkeit, aus dem Nutzen kein Weg ins Sinnbild.

Wohl aber führt vom Unendlichen ein Weg ins Endliche: das ist die *Ironie*. Ihr gilt der dritte Grundgedanke der Schrift über die Unverständlichkeit als der Vermittlerin zwischen dem unendlichen Spiel des Weltdenkens und den einzelnen endlichen Chiffern, worin es sich mitteilt oder ausdrückt, zwischen dem unbedingten Welt-Ich und seinen bedingten Organen, den Einzel-Ichen, zwischen dem setzenden Ich und dem zu setzenden Nicht-Ich. Schlegel stellt eine ganze Gattungstafel verschiedener Ironien auf: sie alle lassen sich darauf zurückführen, daß das Einzel-Ich und das Welt-Ich bewußt miteinander Versteck spielen in den zahllosen Chiffern, worin sie sich mitteilen. Ironie ist das Relativnehmen aller endlichen Chiffern, und Ironie ist

das spielerische Ernstnehmen der relativen Chiffern, aber Ironie ist auch das Relativnehmen des Relativnehmens und so ins Unendliche. Das Welt-Ich und das Einzel-Ich werfen sich die endlichen Dinge einander zu wie zwei gegeneinander aufgestellte Spiegel – sie spiegeln aber nicht nur die Dinge, sondern auch ihre Spiegelbilder der Dinge und vor allem sich selber. Betrogen ist, wer in die Spiegel greift oder dahinter, betrogen, wer die Spiegelbilder fassen will, denn das Spiegeln ist der Sinn des Weltgeistes, nicht die Bilder. Darum erscheint das Selbstverständliche als Paradox, weil es nicht selbstverständlich gemeint ist, sondern geheimnisvoll. Und das Paradoxe wiederum selbstverständlich, weil es überhaupt nicht gemeint ist, sondern einfach ausdrückt. Aufzulösen aber ist dies ewige Spiel des Weltgeistes mit sich selber nicht. Es bleibt ein Mysterium und das ist das Höchste, was Schlegel zum Lob der Unverständlichkeit zu sagen weiß: daß sie das Mysterium bewahren hilft, an dem der Bestand der Welt hängt. „Wahrlich, es würde Euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde." Denn der Geist selbst, mag er alle endlichen Inhalte deuten, benutzen, erhellen, bleibt doch immer noch als Akt des Deutens, Benutzens, Erhellens unauflösbar – wie das Licht, das alle Gegenstände bescheint, selbst nicht mehr beschienen wird, und nur an der Wirkung und an den Gegenständen wahrgenommen werden kann. Hier schlägt die vollkommene Vergeistigung der Welt in den Mystizismus um. Wenn der Geist alles erkannt hat, aufgelöst, sich verwandelt hat, was nicht Geist ist, wenn er mit allem spielen kann was Ernst ist, so bleibt zuletzt doch immer noch das Spiel.

Ein solcher Absolutismus der Relation, der durch die Ironie zugleich gemildert und gesteigert wurde, ließ sich ersinnen . . damit leben ließ sich nicht – er mußte zuletzt in völlige Leere oder Schlaffheit umschlagen, und Schlegels Übertritt zum Katholizismus ist nur das Bekenntnis, daß das Unbedingte nicht im Denken, sondern in einem Gedachten, also in einem vom streng romantischen Standpunkt aus Relativen, gefunden werde, daß das Einzel-Ich vom ewigen Spiel sich irgendwo müsse ausruhen können. So hat auch schon vor seinem Übertritt Schlegel seine eigene Geheimlehre, die in den Fragmenten betätigt, in der Rede über die Unverständlichkeit verkündet wird, gelegentlich vergessen und „endliche" Gegenstände ernst genommen. Noch er fühlte sich nicht immer bloß unverantwortliche Schwingung des Weltgeistes, sondern auch denkendes Einzelwesen mit Zielen, Zwecken und Anwendungen – auch diese müssen wir betrachten. Damit sie ihr unbedingtes Spiel genießen konnten, mußten die Romantiker sich im Zeitalter erst einen Raum schaffen, und dazu mußten sie Kritiker, Polemiker und Lehrer sein. Friedrich Schlegels Rezensionen haben den endlichen Zweck, innerhalb der eigenen Zeit die Werte festzustellen, die Atmosphäre zu reinigen und sich selbst eine kritische Gewalt zu erringen. Dies konnte er nicht durch bloßes Spiel, Unverständlichkeit und Ironie, sondern nur durch ernsthafte Auseinandersetzung mit den Leistungen, Richtungen, Gehalten der Zeitgenossen. Unter seinen Rezensionen sind die wichtigsten die über Kants Ewigen Frieden, über Jakobis Woldemar, über Goethes Wilhelm Meister. Daran schließen sich die Charakteristiken Lessings und Forsters. In all diesen Fällen galt es, das Verhältnis des neuen Geistes

zu wirksamen oder verehrten Vorgängern und Meistern zu bestimmen, eine Auswahl aus dem Zeitalter zu treffen. Sind die bisher behandelten Schriften Schlegels Aktionen, so kann man diese als Reaktionen behandeln – mehr die Privatarbeiten Friedrich Schlegels als die Orakel der romantischen Bewegung überhaupt, wie sie denn auch zeitlich mit Ausnahme der Wilhelm-Meister-Kritik vor der vollständigen Ausbildung des orthodoxen Romantismus erschienen sind und noch in die Lehrjahre Schlegels vor der Gründung des Athenäums, vor die Wendung von Kant zu Fichte gehören.

Die Kritik des Wilhelm Meister allein steht im Athenäum und schließt die Vorformen der romantischen Kritik ab: sie ist zugleich das Muster einer vollendet romantischen Rezension. Es genügt hier überall auf den Punkt hinzudeuten, wo in den Aufsätzen die romantische Gesinnung, die wir aus den Programmschriften kennen, sich von der Gegenwelt abhebt. Die Rezension von Condorcets Abriß der menschlichen Geistesfortschritte – eine voltairianische Geschichtsphilosophie – gibt Schlegel Anlaß, zuerst seinen Begriff einer wissenschaftlichen Philosophie der Geschichte zu formulieren. Nicht das empirische Aufreihen geschichtlicher Fakten an dem Faden eines Zweckbegriffs wie Fortschrift oder Wohlfahrt der Menschheit ist ihm Philosophie der Geschichte: sondern die Ableitung der geschichtlichen Veränderungen aus unabänderlichen immanenten Gesetzen des Menschengeistes selbst: „Die beharrlichen Eigenschaften des Menschen sind Gegenstand der reinen Wissenschaft, die Veränderungen des Menschen hingegen, sowohl des einzelnen als der ganzen Masse, sind der Gegenstand einer wissenschaftlichen Geschichte der Menschheit.“ Mit anderen Worten: man muß als

Geschichtsphilosoph die kantische Methode mit der herderischen verbinden, aus apriorischen Notwendigkeiten die empirischen Wirklichkeiten begreifen. Die Epochen einer wissenschaftlichen Geschichte der Menschheit dürfe man „nicht nach glücklichen äußern Veranlassungen, und daraus erfolgten merkwürdigen äußeren Revolutionen, sondern nach den notwendigen Stufen der inneren Entwicklung" einteilen. An eine Vervollkommnung der Menschheit glaubt Schlegel wie sein Zeitalter, wie Condorcet, Herder, Kant. Nur ist sie ihm nicht ein materieller Fortschritt zu einem Ziel hin, wie dem Franzosen, nicht eine immer klarere Erkenntnis und Betätigung der sittlichen Gesetze wie für Kant, nicht eine immer wachsende Humanität wie für Herder, sondern ein unendlicher Prozeß, der die ewigen Gesetze des Geistes als Geschichte der Menschheit in Zeit und Raum verwirklicht. Hier keimen Gedanken, die erst bei Hegel ihre Vollendung finden sollten.

In dem „Versuch über den Begriff des Republikanismus" (1796), veranlaßt durch Kants Schrift Vom ewigen Frieden, zeigt sich Schlegel zum erstenmal als Staatsphilosoph in „einer Deduktion des Republikanismus und einer politischen Klassifikation a priori". Kants Schrift Zum ewigen Frieden hatte einen praktischen Zweck: sie sollte nach sittlich ewigen Gesetzen, über die er meinte die Menschen aufklären zu können, die Gesinnungen und dadurch die Handlungen und Verfassungen der Menschen ändern. Kant glaubte mit letzten Erkenntnisgründen das wirkliche Handeln der Menschen zu bestimmen. Doch gerade als Aufklärer nahm er die empirische Wirklichkeit wichtig und setzte sich mit ihr auseinander. Die Beschränkungen, die er

dabei seiner Spekulation auferlegte, waren dem jungen Schlegel nicht philosophisch genug. Kants Respekt vor der Wirklichkeit störte ihn. Sein „Versuch über den Republikanismus" ist eine reine Spekulation ohne Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit. Mag er dabei scheinbar an die französische Revolution anknüpfen – er gestand selbst, daß er die französische Revolution nur für eine vortreffliche Allegorie auf das System des transzendentalen Idealismus halte. Den politischen Vorgang nahm er als Zeichen für die Selbstentwicklung der politischen Begriffe – etwa wie wenn man an einer Explosion nur chemische Vorgänge erläuterte. Für Schlegel ist Politik nicht die Kunst, den Mechanismus der Natur zur Regierung der Menschen zu benützen, sondern eine praktische Wissenschaft, d. h. eine Wissenschaft von den Gesetzen des Handelns, „deren Objekt die Relazion der praktischen Individuen und Arten ist". Die politische Freiheit ist ihm nicht eine praktische Zielsetzung, sondern ein apriorisches Postulat, ein politischer Imperativ, der sich so auf die *Gemeinschaften* bezieht, wie Kants ethischer kategorischer Imperativ das Handeln des *Einzelnen* bestimmt. Dem apriorischen *Ich*, von dem Kant ausgeht, stellt der Romantiker ein apriorisches *Wir* gegenüber: das Ich soll nicht nur sein, das Ich soll mitgeteilt werden. Der Staat, die Verwirklichung dieses politischen Imperativs, umfaßt alle Individuen, die ihm angehören, nicht nur einzelne Stände oder Personen: die politische Freiheit muß also a priori die einheitliche „ununterbrochene Masse" aller Staatsangehörigen, die Gemeinschaft umfassen, kurz, vollständiger, grundsätzlicher Republikanismus sein und sofern man die Menschheit als eine Einheit ansieht, wie es a priori zu

postulieren ist, folgerichtig die ganze Menschheit. Der apriorische Begriff des universellen Republikanismus, in dem der politische Imperativ vollendet ist, fordert: 1. Polizierung aller Nationen, 2. Republikanismus aller Polizierten, 3. Fraternität aller Republikaner, 4. Autonomie jedes einzelnen Staates und Isonomie aller – ein Völkerbund, nicht abgeleitet aus wohlfahrtlichen Zwecken oder wie der Kants aus idealen Zielen, sondern als eine Konstruktion aus apriorischen sich selber fortheckenden philosophischen Begriffen.

Die Kluft zwischen der unbedingten Forderung und der bedingten endlichen Wirklichkeit, die Kant überbrücken wollte, überspringt Schlegel nach seinem eigenen Wort mit dem Salto mortale einer *Fiktion*. Man muß „einen empirischen Willen als Surrogat des a priori gedachten absolut allgemeinen Willens gelten lassen." Auf dieser Fiktion beruht dann die tatsächliche Regierung. „Die einzig gültige politische Fiktion ist die auf das Gesetz der Gleichheit gegründete: der Wille der Mehrheit soll als Surrogat des allgemeinen Willens gelten." Und dieser Mehrheitswille komme am meisten in der Repräsentationsverfassung zur Geltung. Diese politische Scholastik hat mit praktischer Politik, ja selbst mit politischer Gesinnung kaum etwas zu tun. Sie kommt aus der selbstgenugsamen Freude am Begriffspinnen, nur daß diese Leidenschaft sich hier einmal eines eminent praktischen und aktuellen Stoffes bemächtigt hat. Das ist ein Zufall – Schlegel hätte ebensogut a priori die Gesetze der Obstzucht oder der Bandwirkerei konstruiert . . so groß war sein Glaube an die Eigenwirklichkeit der Begriffe. Der Versuch über den Republikanismus soll Kant vom Standpunkt einer unbedingten Philosophie her verbessern und ihm die Reste

von Aufklärung, von zwecksetzender Verständlichkeit abstreifen, die in der Schrift zum ewigen Frieden den puren Transzendental-Idealismus hemmen.

Auch Schlegels Rezension über Jakobis Woldemar ist ein Vorstoß des Transzendental-Idealismus, doch nicht gegen die Aufklärung, sondern gegen subjektive Gefühlsphilosophie. Das fichtesche Welt-Ich, dessen Herold Schlegel jetzt geworden, wendet sich gegen die Ansprüche des Individual-Ich Jakobi: dies wollte auf eigne Faust ohne transzendentale Gesetzlichkeit fühlen und glauben und befehdete die Lehre eines Kant oder Fichte, weil sie ihm seine Gottesbilder hinderte und seine religiösen Hochgefühle aus der Philosophie verbannte. Jakobi wollte den Genuß des Glaubens vereinigen mit dem Anspruch des Erkennens, er wollte philosophieren, ohne auf das religiöse Schwärmen zu verzichten. Sein „Woldemar" (1796) ist das Denkmal dieser Gesinnung, als Dichtung ohne Form, als Philosophie ohne Ordnung – das Bekenntnis eines feinen und weichen Schwärmers, das Muster des gebildeten Denk-eklektizismus und der schwelgerischen Empfindung. Jakobis Glaube, der schlechthin unverbindlich sein mußte, trat mit dem Anspruch der objektiven Erkenntnis auf. Dagegen wendete sich Schlegel. Er ließ den persönlichen Vorzügen des ihm menschlich sympathischen Gemütsedelmannes Gerechtigkeit widerfahren, seinem innigen Streben nach dem Unendlichen und seiner Gesinnung, seinem Glauben an die Tugend. Doch mit erst leisem, dann vernichtendem Spott weist er die Grenzverrückungen seines Buches zurück. Er zeigt, daß es als Kunstwerk mißraten sei: die Situationen, Charaktere und Leidenschaften peinlich, die Handlung unnatürlich, der Held schwach und leer – was er

ironisch damit entschuldigt, daß die Poesie hier nur Mittel sei. Und er sucht dann die *philosophische* Einheit, um festzustellen, daß auch diese fehle, daß auch die Philosophie nur Mittel sei. Welches ist nun die Einheit des Mischwerks? eine bloß individuelle Einheit: „die Heinrich-Friedrich-Jakobiheit." Dem folgt der Nachweis, daß es diesem merkwürdigen Subjekt an eigentlicher Philosophie fehle, an wirklichem Trieb nach Erkenntnis und Wahrheit: „Nicht *was* sie meinen, unterscheidet den Philosophen, und den Sophisten: sondern *wie* sie's meinen. Jeder Denker, für den Wissenschaft und Wahrheit keinen unbedingten Wert haben, der ihre Gesetze seinen Wünschen nachsetzt ... ist ein *Sophist;* mögen diese Wünsche und Zwecke so erhaben sein ... als sie wollen." Jakobi geht nicht wie ein echter Philosoph aus von einem objektiven Imperativ, sondern von einem subjektiven Optativ. Die Philosophie soll ihm das liefern, was sein Gemüt ersehnt. Sehr witzig vergleicht Schlegel Jakobis Verhältnis zur Philosophie mit Romeos Ausbruch. „Hängt die Philosophie, wenn sie mir keine Julia schaffen kann." Dieser Mißbrauch einer unbedingten Geisteskraft zu heteronomen Zwecken ist für Schlegel schlechthin unmoralisch: Jakobi kennt keinen Zusammenhang gültiger Gesetze, den Schlegel als Kriterium der Philosophie fordert.

Er trifft in Jakobi eine ganze Richtung des Zeitalters und der Zweck seiner Kritik ist, die Ergebnisse und die Methode einer bindenden Philosophie, wie sie seit Kant möglich geworden, zu sichern gegen die Willkür dilettantischen Denkens, das überall noch mit seinen Neigungen, Spielen, Wünschen und Bedürfnissen sich der neuen Strenge entgegenstellte. Die Ver-

urteilung Jakobis durch Schlegel, Vorläufer von Schellings Angriff, ist eine Schlacht in dem großen Feldzug des objektiven unbedingten Geistes gegen die Heteronomisten des Zeitalters, die den Geist dem privaten Gemüt, dem Glauben, dem Nutzen unterordnen sollten. Jakobi hatte sich gegen die Autonomie des Denkens vergangen und er hatte obendrein die Kunst zum bloßen Mittel erniedrigt: dafür sollte er büßen. Er wurde als eines der vornehmsten Opfer geschlachtet an dem Altar Kants, Fichtes und Goethes.

So schneidend scharf Schlegel gegen die weichliche Willkür vorging, welche die Grenzen des objektiven Geists verletzte, so ehrfürchtig begrüßte er die genialischen Individuen, die freie Ausblicke eröffneten und der dogmatischen Einreihung spotteten durch proteischen Wandel des Geistes, durch unbestechliches Streben nach dem Unendlichen und durch unermüdliche Selbstkritik und Selbstentwicklung . . . Menschen, die nichts Bestimmtes (und sei es Gott) suchten, um darauf auszuruhen, sondern die schlechthin strebten, in denen das unendliche Werden Trieb, Geist und Haltung geworden war. Solche empfand er als Vorbilder, als Rechtfertigung seiner eigenen fragmentarischen und ruhelosen Lebensart, die sich weniger in geschlossenen Leistungen erfüllte als in unendlichen *Tendenzen*. Jedes endliche Ziel, jedes fertige Dogma, jede zufriedene Zweckmäßigkeit und jedes weichliche Empfinden, Vernünfteln und Geschmäckeln befehdete er mit herrischer Unbedingtheitssucht – doch alle Fragmente und Versuche hieß er willkommen, wenn sie aus der Unruhe des unendlichen Geistes stammten. Zwei solch unstet umgetriebenen, vom ewigen Streben besessenen, stets wandernden und fragenden Fragmentisten hat er frag-

mentarische Denkmäler gesetzt: dem unseligen Weltfahrer, Kunstschriftsteller und Revolutionspolitiker Georg Forster und dem sinnbildlichen Genius deutschen Forschersinns, Lessing. Forster war ihm persönlich in den Gesichtskreis gerückt durch seine Freundschaft mit Karoline: Schlegel hatte seine Werke studiert und Anteil genommen an dem feurig regen Charakter und dem schicksalsreichen Lebenslauf, der sich vom nüchternen und ärmlichen Studierstubendasein der meisten deutschen Autoren unterschied. Sein hemmungsloser politischer Enthusiasmus hatte dem Abenteurer bei den gemäßigten und verständig biederen Leuten, bei der den Romantikern widrigsten Menschensorte viele Feinde gemacht . . es schien Schlegel zugleich Freundespflicht und romantische Literaturpolitik, den Mißkannten zu ehren. Es lockte ihn, dem schwer einzureihenden Außenseiter seinen Raum, seine eigene Kategorie anzuweisen und zwei Aufgaben zugleich zu lösen: eine *charakterisierende*, indem er den unbedingten Wert dieser Person zur Geltung brachte, und eine *polemische*, indem er die landläufige Dogmatik überwand, welche eine freie und eigene geschichtliche Individualität durchaus in bestimmte Schachteln zwängen mußte und nichts mit ihr anfangen konnte, wenn sie nicht hineinpaßte. Auch hier wieder die Einung von Kant und Herder: der Wille zum überpersönlichen Gesetz und der Sinn für den Eigenwert der Individualität.

Es war damals eine literarische Tagesfrage, ob es deutsche Klassiker, zumal prosaische Klassiker gebe. (Auch Goethe hat in diese Debatte eingegriffen mit seinem Aufsatz über literarischen Sanskulottismus.) Die Tagesfrage nimmt Schlegel zum Anlaß, um einen

schlechthin einzigen Autor gerecht zu werden, gegenüber dem Zunftgeist, der das Klassische nach endlichen Merkmalen und vermeintlich ewigen Mustern, unübertrefflichen Vorbildern bestimmen und dadurch immer neuen Werken zur vervollkommnungsfähigen Bildungsgeschichte der unendlichen Menschheit vorgreifen möchte. Der Nachfolger Herders wollte das ewige Werden nicht festlegen auf „ewige" Werke. Klassisch nennt er Werke, die in irgend einer nachahmungswürdigen Eigenschaft noch unübertroffen sind und zugleich Zeugnisse einer allgemeinen und fortschreitenden Bildung, die den Geistesgesetzen der Menschheit selbst entspricht. So gewinnt Schlegel einen Raum für Georg Forster. Keiner atme so den Geist „freier Fortschreitung", d. h. unendlichen durch Dogmen, Zwecke, Ziele unbeschränkten Strebens! Er rühmt an ihm die offenen Ausblicke, die frische Himmelsluft, das Weltweite, die große Auffassung, die ihn erhebt über den Müffz der meisten deutschen Gelehrten, zumal der dogmatischen Aufklärer. Das Lob Forsters formuliert er zugleich als Tadel der Nikolaiten. Er preist, mit paradoxem Seitenhieb gegen die grundsätzliche und handwerksmäßige Sittlichkeit der Aufklärer, die echte Sittlichkeit des Vielverlästerten, seine geflügelte Begeisterung, seine männliche, weder seelenschwelgerische noch dogmenknechtische Frommheit – kurz (um schleiermacherisch zu reden) seinen Sinn für das Unendliche, mochte es ihm nun als die Lebenskraft der Natur oder als die Würde des Menschen begegnen. Gegenüber den immer Grundsätzlichen, die Forsters verwirrende Mannigfaltigkeit der Ansichten und Richtungen besonders in der Politik ärgerte, verteidigt ihn der Kantianer damit, daß er an den beiden Polen „der

höheren politischen Kritik" unerschütterlich festgehalten habe: an der Notwendigkeit der Naturgesetze, und der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen – kantisch gesprochen: am gestirnten Himmel und am sittlichen Gesetz.

Er sieht in Forster den klassischen gesellschaftlichen Schriftsteller der Deutschen: dessen Aufgabe sei, alle wesentlichen Anlagen des Menschen anzuregen, die alten Grundkräfte der einen unteilbaren allgemeinen Menschheit zu vereinen und auszugleichen im Individuum. Denn das Individuum ist für Schlegel Gleichnis und Träger der Menschheit. Mit dieser aus dem einzigartigen Forster abgenommenen Kategorie „gesellschaftlicher oder weltbürgerlicher Schriftsteller", die seine eigentümliche Gattung ausmacht, mit dieser geschichtlichen Erfüllung weist er die unberechtigten Einzelansprüche der üblichen dogmatischen Ästhetik zurück . . . er zeigt, wie Forster *als* Gesellschaftsschriftsteller „klassisch" „korrekt" „künstlerisch" „philosophisch" sein konnte und daß er es war, indem er an diesem wirklichen Menschen die Forderung, die er *erfüllt*, ja die er ist, mitbestimmt. Denn Forster ist ihm nicht nur Forster, sondern zugleich (um uns seines Witzes aus der Woldemar-kritik zu bedienen) eine „Forsterheit" und diese Forsterheit verkörperte einen positiven Wert, ein objektives Gesetz. Was er an ihm vermißte, war die methodische wissenschaftliche Durchbildung seiner Einsichten: Forster war kein „Vernunftkünstler" wie Kant oder Fichte, die schneidend scharf senkrecht auf die Mitte ihres Gegenstandes losdringen und eine Reihe von Allgemeinbegriffen verketten und gliedern können – doch Philosoph durch Wahrheitsliebe, freien Forschersinn und Erhebung zu

Ideen, durch Kenntnisse, Witz, Verstand, Vernunft, Empfänglichkeit. Schlegel vermißt an ihm die schöpferische Selbständigkeit, doch er will ihm das Genie nicht absprechen, die lebendige, begeisterte, individuelle Einheit der mannigfaltigen Bildungselemente.

Schlegels Abhandlung über Forster ist seine erste eindringliche, positive Charakteristik einer zeitgenössischen Persönlichkeit, als solche das Muster einer *Charakteristik*, welche ein Individuelles der Zeit zugleich mit seinem Bildungsgesetz und Bildungsraum zeigen soll. Dieser Raum konnte nicht ohne Polemik abgesteckt werden. Doch die Polemik war nicht die Hauptsache, wie bei der Rezension Jakobis. Durch Polemik selbst eine Gestalt, d. h. zugleich ihre geschichtliche Erscheinung und ihren ewigen Raum, ihre Eigenschaft und ihren Sinn zu zeigen, das war die Aufgabe von Schlegels Schrift über Lessing.

Lessing war nicht nur wie Forster eine merkwürdige, doch unverbindliche Person, sondern eine deutsche Autorität, und eine Autorität gerade für die Schlegel verhaßteste und verächtlichste Rotte: die ewig Gestrigen, die behaglich Mittleren und die selbstgewiß Endlichen .. die Mediokristen, Moderantisten und Bornisten, wie er sie nannte, unerschöpflich in der Erfindung gebildeter Schmähungen. Gerade diese Menschensorte berief sich gern auf den Heros der Aufklärung, den sie mit einem Schein von Recht beanspruchen konnte, indem sie seine einzelnen Sätze und Leistungen als Bibel benutzten, und mit seinem Buchstaben jeden fremden Geist erschlugen. Schlegels „Lessing" sollte dieses Lessing-bild der Endlichen zerstören und ihren blinden Götzendienst erledigen und zugleich den verehrten Mann als lebendige Kraft den

lebendigen Kräften zurückgewinnen. Statt einer mißbrauchten Autorität sollte er ein befeuerndes Vorbild werden, statt seines endlichen Buchstabens sollte sein unendlicher Geist wirken . . statt seines erstarrten und zum Teil bestaubten *Was* sein immer waches *Wie*, statt seiner fertigen Ergebnisse und Lehren seine unermüdliche Methode, sein rastloses Streben – die Gesamtgesinnung und Haltung Lessings statt seiner einzelnen Werke, Fähigkeiten und Berufe. Denn darin hatte seine Vergötzung bestanden, daß man die Niederschläge seiner lebendigen unteilbaren Bewegung und Erregung einzeln genommen und gesammelt, wie Heiligenknochen in dogmatische Schachteln und Schreine gebracht und angebetet hatte. Schlegel hatte demnach diese Einzelschätzung zu entwerten und dann die wirkliche Größe des Meisters aus seinem Geist, von seiner Lebensmitte her zu verkünden.

Der erste Teil der Schrift ist polemisch und kennzeichnet vermöge der Entstehung und Eigenschaft des falschen Lessingbildes zugleich dessen Macher und Hüter. Dabei bedient sich Schlegel gern mit Ironie (die ihm hier anmutig steht, seine feine Form des ehrlichen Ernstes) des echten Lessing, um seine Anbeter zu beschämen und zu vernichten. Er meint, wenn sein Geist wieder käme, würden ihn seine eifrigsten Anhänger verleugnen. Deshalb zitiert er seinen Geist. Er geht durch was man Lessing alles fälschlich nachrühmt: z. B.: sein Dichtertum habe man eher in Miß Sara Sampson gefunden als in der Erziehung des Menschengeschlechts . . echt und gültig bleibe Lessings Selbstkritik aus der Hamburgischen Dramaturgie, die seine Pfaffen nicht wahr haben möchten. Oder man vergöttere Lessing als einen vollkommenen Kunstkenner

der Poesie, ohne seine eigentlichen kritischen Kräfte, seinen klassischen Witz und seine vollendete Prosa wahrzunehmen. Man bestaune ihn als Universalgenie, als ein leeres Eins und Alles und übersehe dabei seine wirkliche Individualität und ihre lebendigsten Züge, seine sittliche Bildung und männliche Macht, seinen „Charakter, den großen freien Stil seines Lebens", ja sein Gemüt, das sich im heiligen Haß der Unvernunft bezeuge. Seine Polemik vergesse oder entschuldige man, und doch sei in diesem vermittelnden beschönigenden und vertuschenden Zeitalter seine unerbittlich schneidende Strenge und Kriegeskraft seine besondere Größe, die ihn neben den verlästerten Fichte stelle. Lessings fragmentarische Philosophie schätze man allenfalls als Vorstufe der Jakobischen oder als Anhang der Mendelssohnischen, und doch bleibe sie jedem werdenden philosophischen Künstler zugleich Lehre und lockendes Geheimnis, wie der Torso dem Plastiker.

Überall ehre man ihn um seiner nutzbaren und nachahmbaren Züge und Winke willen, auf Kosten seiner eigentlichen, gefährlichen, revolutionären und schöpferischen Kräfte. Nirgends habe man seine eigene Erscheinung mit dem Geist strenger Prüfung und kühnen Freimuts betrachtet, den er selbst gelehrt, geübt und gefordert. Darum habe man fast nirgends seine Werke von innen, nach ihrem eigenen Gesetz und Gewicht in Lessings einheitlichem Charakter gewürdigt, sondern nach ihrem Nutzwert oder Empfindungsreiz oder als Aufklärung. Emilia Galotti, gefeiert als ein poetisches Hauptwerk, sei nur ein Exempel dramatischer Algebra. Den Nathan rechne man zur didaktischen oder gar komischen Gattung, ohne zu ahnen, wie er in Lessings Seele gewachsen, ihr Werden und Wesen

selbst sei, dichterisch geboren aus dem Enthusiasmus der reinen Vernunft. Man führe ihn zurück auf eine bequeme Lehre von Duldung oder Aufklärung – er sei ein „unendliches" Werk, Zeugnis eines ewigen Strebens über jedes faßbare Endziel hinaus.

Vier Jahre später (1801) hat Schlegel diesem Bruchstück einen Epilog nachgesandt. Noch mehr stilisiert er hier Lessing nach sich selber und deutet den Vollender der deutschen Aufklärung zum Ahnen der Unendlichkeits-sucher und -virtuosen. Dieser Epilog zu Lessing ist zugleich ein Epilog zu Friedrich Schlegels eigener romantischer Blütezeit, die letzte entscheidende Kundgebung des vorkatholischen Schlegel – eine Zusammenfassung des Gewollten und der Abschied vor einer Wende. Das Lessingische Suchen nach der unbedingten Wahrheit mündet dann in den Verzicht vor dem Unendlichen.

Das Bekenntnis zu Lessing als dem Verkünder der eigenen Gegenwart war als „kritisches Lebewohl" gemeint. Ein Sonett leitet den Epilog ein: „Etwas das Lessing gesagt hat" (Anspielung auf den Streit über apokryphe Äußerungen des verehrten Mannes)

„Es wird das neue Evangelium kommen." –
So sagte Lessing, doch die blöde Rotte
Gewahrte nicht der aufgeschloßnen Pforte.
Und dennoch, was der Theure vorgenommen
Im Denken, Forschen, Streiten, Ernst und Spotte,
Ist nicht so theuer wie die wenigen Worte."

„Das neue Evangelium": Lessing sollte der Johannes, der Prediger in der Wüste sein, vor dem Evangelium der Romantik. Nach deren Ankunft bedürfe es keiner einzelnen kritischen Arbeiten mehr. Es ge-

nüge, Polemik und Kritik im ganzen und großen zu treiben, gleichsam von oben her, und Schlegel verspricht sich künftig zu beschränken auf „Geschichte der Dichtkunst“ und „Kritik der Philosophie“ – seine beiden Anfänge kehren in diesem Schlußversprechen wieder – das Herderische *Werden* und das Kantische *Sollen* . . . das Unendliche nach außen und das Unbedingte von innen. Der Epilog war ein Vorwort jener imaginären beiden Versprechen, und eine nochmalige Heerschau der romantischen Lehren . . wir wiederholen sie rasch: die Einzelerscheinungen der Welt sind auf den einen unendlichen Geist zu beziehen, von ihm aus zu verstehen, nicht einzelne schöne Stellen, oder richtige Lehren darf man herauspflücken. Alles Einzelne ist nur Sinnbild und *bedeutet* das Ganze: nur die Bedeutung hat Realität und Dasein, denn die Bedeutung ist das, was das unendliche Ich – der unbedingte Eine Geist – *setzt*, als Dasein gelten läßt. „Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, *wirklich* bedeuten und in der *Tat* durch die Bedeutung *sein*.“ (Es ist die Umkehr der antiken Wirklichkeit der Bilder: dort west das Bild, weil das All darin sich verdichtet, hier *gilt* das Bild, weil das *Ich*, welches All ist, ihm Dasein zuteilt.) Die sinnlichen Anschauungen, Pflanzen, Tiere, Steine, Gesellschaft bis zu den mathematischen Figuren hinauf sind nur die Buchstaben, mit denen der Geist sich niederschreibt . . . z. B. kann ein Werk in vegetabilischen oder tierischen Zeichen den unendlichen Geist ausdrücken und die geometrischen Figuren sind die Chiffern für die geistigen Bewegungen. Farben, Linien, Töne haben nicht bloß sinnlichen Gehalt, sondern geistige Funktion: es sind die Allegorien oder Arabesken des Geistes. Schlegel sieht in der Sinnen-

welt ein Alphabet – er wiederholt das Gleichnis gern, und seine Lehre ist eine Apotheose des Schreibens. Der Weltgeist ist gleichsam ein hypostasierter Schriftsteller.

Die echte Geisteswissenschaft wäre die, welche alle Erscheinungen aus dem Mittelpunkt des unendlichen Geistes verstünde: Schlegel nennt sie „Enzyklopädie". Sie ist ein Postulat: denn nach diesem Mittelpunkt kann man nur streben . . . man kann ihn als einzelnes endliches Individuum suchen, nicht haben – man denkt an Lessings Wort, daß er das Suchen nach Wahrheit dem Besitz vorziehe, und versteht, warum gerade Lessing den Ruf nach einer solchen Enzyklopädie veranlaßt. Seine Philosophie verläuft nach Schlegels Gleichnis als eine Parabel, deren Mittelpunkt im Unendlichen liegt.

Vier Grundbegriffe sind die Mittel des „enzyklopädischen" Verstehens: Form und Gehalt, Absicht und Tendenz. Bei den höchsten Werken ist Form der sinnliche Ausdruck des geistigen Gehalts. Gehalt ist die Lebensfülle, die Seelendichte, die das Welt-Ich in einem Individual-Ich, die Substanz in einem Modus, der unbedingte Geist in einem bedingten Wesen angenommen hat. (Hier liegt die Schlamperei oder Erschleichnis der romantischen Lehre: wie das Welt-Ich, das Geist ist, zu Personal-Ichen, d. h. Lebensträgern kommt, hat sie weder aus Fichte noch aus Spinoza erklärt: denn diese beiden nahmen das Individuum nicht wichtig und hoben es auf im Ich oder im All . . . die Romantiker wollten weder das Ich noch das All noch das Individuum aufheben, sondern alle miteinander nach Belieben vertauschen.) *Absicht* ist der endliche Zweck des individuellen Werks, die

Grenze, die sich das Ich durch ein Nicht-Ich setzt. Absicht hat jedes Werk, welches sich der Objekte nicht als bloßer Chiffern bedient, sondern sie endgültig nimmt, nicht das unendliche Ich mit ihnen ausdrücken, sondern über das endliche Nicht-Ich etwas aussagen will oder ein erreichbar gedachtes Ziel sucht, sei es der Nutzen des Einzelnen, das Wohl der Menschheit, wie die Aufklärer und Ökonomen, sei es selbst Gott wie Jakobi oder das Denk- und Sittengesetz wie Kant. Die höchsten Werke sind absichtslos . . jedes Ziel ist wahnschaffen, insofern es als Ruhe, als Ende gemeint ist. Die eigentlichen Künder des Welt-Ich, ein Fichte oder Spinoza, kennen kein Ziel, nur einen Weg oder vielmehr eine Bewegung, eben: *Tendenz*, sei es eine in sich selbst zurückkehrende, unendliche Kreisbewegung wie Spinoza, sei es eine unendliche Progression in gerader Linie wie Fichte, sei es eine Hyperbel oder Parabel, eine „exzentrische Kurve" wie Lessing oder wie Schlegel selbst. *Tendenz* wird nicht bestimmt vom Ziel, sondern vom Ausgangspunkt, sie ist Drang, Streben und zugleich Spannung, Tempo . . . unendliche, d. h. nicht zielstrebige Mitteilung und unbedingte, d. h. nicht zweckhafte Darstellung. Tendenz ist das ewige Streben, Absicht das zeitliche Fordern. Was in einem solchen Werk nach Absicht aussieht, ist nur Zeichen . . was als Ziel erscheinen kann, Gleichnis für die unendliche Tendenz. Mit diesen vier Kategorien gibt Schlegel noch einmal seinen kritischen Maßstab und er schließt seinen Epilog, indem er ihn an Lessing anlegt. Er stilisiert ihn damit zum vorromantischen Romantiker, der über jedes Ziel, jede Endabsicht hinaus, durch *Tendenz* sich den Evangelisten des Unendlichen angenähert habe.

Lessing war in manchen Zügen ein Ahne der Romantiker, doch er bedurfte der Umdeutung. Anders lag die Aufgabe, wenn Schlegel Goethe feiern wollte durch die Verherrlichung seines „romantischen" Werks: des Wilhelm Meister: hier war keine Polemik, kein Seitenblick nötig – Goethe war kein Vorläufer, der von der Romantik erst beleuchtet werden mußte, sondern ein Meister, dessen Werk selbst erst die Romantik über sich aufklärte. Die Rezension Friedrich Schlegels über den Roman im Athenäum 1798 – auch sie fragmentarisch – ist weniger eine Betrachtung *über* den Gegenstand als eine Gedankenphantasie aus dem Geiste des Gegenstands heraus . . die Umsetzung schöpferischer Fülle in empfängliches Bewußtsein, das indes nicht wie bei Schlegels früheren Kritiken mit festen Begriffen und Forderungen an das Werk herantritt, sondern sich von ihm selbst gliedern läßt. Von dem sinnlichen Eindruck seiner Massen und Regungen gibt Schlegel sich Rechenschaft, wie etwa ein gebildeter Naturfreund den Charakter einer Gegend schildert, die er durchwandert hat: das Klima, die Bodengestaltung, die landschaftlichen Schönheiten, die Bewohner, die Flora und die Fauna. Nicht nur als Schüler Kants oder Winckelmanns, nicht als wissenschaftlicher Forscher, sondern als künstlerischer Genießer urteilt er diesmal. Seine Abhandlung über die Lehrjahre ist das Ideal einer Kritik von innen, einer Eindruckskritik. Der Begründer der Gattung war Herder, doch ihm gebrachen die geduldig saugenden Nerven, der genüßlich schmeckende Gaumen, die fädelige Ton- und Begriffsnuancenkunst Schlegels. Von den modernen Impressionisten der Kritik unterscheidet ihn auch hier noch, daß er nicht relativistischer Nachkriecher, Seelenspürer

und Reizschnüffler ist, sondern Goethes Werk in den unendlichen Raum stellt und seinen Bau, seinen Ton, seine Inhalte und seine Gesinnung mit ihrem ewigen Gesetz wahrnimmt. Doch wird dies Gesetz hier nicht, wie in der Woldemar-Besprechung oder der Lessingdeutung, ausdrücklich konfrontiert, sondern stillschweigend erkannt. Schlegel nimmt Goethes Roman als ein in sich ruhendes autonomes Gewächs, während ihm sonst die einzelnen Gestalten und Leistungen meist Vorwand oder Mittel wurden, um das Gesetz oder die Geschichte daran zu verdeutlichen: er gibt hier die sinnlichen, die malerischen, die musikalischen, die architektonischen Gleichgewichtsempfindungen wieder, die Goethes Roman in ihm erregt, indem er seinen Bau und Gang einläßlich beschreibt. Er erhellt die Kunstmittel Goethes, indem er die Wirkungen darstellt und deutet – er führt uns die Bilder vor, indem er sein Sehen zeigt: er zeigt den Gegenstand als Wirkung durch objektive Schilderung subjektiver *Eindrücke* . . in dem Wort Eindruck liegt ja zugleich das Objekt, das sich eindrückt und die Spur, die es im Subjekt hinterläßt. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: „Alles, was die Erinnerung und die Schwermut und die Reue nur Rührendes hat, atmet und klagt der Alte wie aus einer unbekannten, bodenlosen Tiefe und ergreift uns mit wilder Wehmut."

Sein kritisches Ideal bei der Besprechung des unvergleichlichen Werks (so unvergleichlich, daß er sich eine eigene Methode und Gattung für sie schuf) hat Schlegel selbst angedeutet: „Es ist schön und notwendig, sich dem Eindruck eines Gedichtes ganz hinzugeben, den Künstler mit uns machen zu lassen, was er will, und etwa nur im Einzelnen das Gefühl durch

Reflexion zu bestätigen und zum Gedanken zu erheben ... Nicht minder notwendig ist es, von allem Einzelnen abstrahieren zu können, das Allgemeine schwebend zu fassen, eine Masse zu überschauen, und das Ganze festzuhalten, selbst dem Verborgensten nachzuforschen und das Entlegenste zu verbinden. Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben, und was wir anbeten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns ... der Sinn für das Unendliche und mit ihm der Sinn für die Welt ... Nicht bloß die glänzende äußre Hülle, das bunte Kleid der schönen Erde, ist dem Menschen, der ganz Mensch ist ... interessant: er mag auch gern untersuchen, wie die Schichten im Innern aufeinanderliegen, und aus welchen Erdarten sie zusammengesetzt sind; er möchte immer tiefer dringen, bis in den Mittelpunkt womöglich, und möchte wissen, wie das Ganze konstruirt ist. So mögen wir uns gern dem Zauber des Dichters entreißen, nachdem wir uns gutwillig haben von ihm fesseln lassen, mögen am liebsten dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen oder doch nicht zuerst zeigen wollte, und was ihn doch am meisten zum Künstler macht: die geheimen Absichten, die er im Stillen verfolgt, und deren wir beim Genius, dessen Instinkt zur Willkühr [d. h. Freiheit] geworden ist, nie zu viele voraussetzen können."

Wilhelm Meister ist eben deswegen das Lieblingsbuch Friedrich Schlegels, weil er hier seine Forderung nach Unendlichkeit des Gehalts, nach Ironie der Behandlung, nach bewußt chiffernmäßiger, künstlicher Verwendung alles gestalthaft Einzelnen, nach absichtlicher Symbolik verwirklicht fand, wie nirgends sonst. Selbst bei Cervantes und Shakespeare konnte er eine

so artistische Gliederung, ein so *bewußtes* Spiel mit den Chiffern des Weltgeheimnisses, unendliche Tendenz, Tendenz um der Tendenz willen, nicht so bequem herauslesen oder hineindeuten. Goethes Roman war, wie das antike Epos durch Natur, so durch Geist Weltbild und zwar Weltbild als ein *Werden*, als die progressive und unendliche Bildung eines allempfänglichen Jünglings. Des Cervantes und Shakespeare Weltbilder lagen, als Sein, Schlegel doch ferner, und mit besserem Gewissen mochte er just hier Charaktere, Abenteuer, Begebenheiten aus einer artistisch-philosophischen Absicht deuten, als die Zeichensprache eines geheimnisvollen Weltverstandes – dessen fast zufälliger Vollzieher Goethe ist – ohne moralischen Zweck des Besserns und Belehrens. Wilhelm Meister ist für Schlegel das Muster eines Romans, der entstanden ist um seiner selbst willen, d. h. um des darin nicht subjektiv gespiegelten, oder zweckmäßig geschilderten, sondern selbstgenugsam verwirklichten Lebensgeistes willen: „Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen, sondern die Natur, die Bildung selbst sollte dargestellt werden." Der unendliche Reichtum an Weisheit, Schicksal und Bildern aller Art ist nur eine Art erhabenen Spiels, so tief und zwecklos wie Musik – eine Symphonie, bei der jeder Satz einen andern Geist (nicht Gedanken) ausdrückt: z. B. „Wenn bescheidener Reiz den ersten Band dieses Romans, glänzende Schönheit den zweiten und tiefe Künstlichkeit und Absichtlichkeit den dritten unterscheidet; so ist Größe der eigentliche Charakter des letzten, und mit ihm des ganzen Werks." Die Charaktere behandelt Schlegel wie musikalische Akkorde, oder wie Farbenflecke, als Träger gewisser sinnlich-sittlicher Wirkungen. Nie vorher ist

eine Dichtung in Deutschland so schlechthin artistisch genossen und betrachtet, ihr Geist, ihre Musik, ihre Luft, so entstofflicht eingefangen worden. Nur hat Schlegel als bewußte Absichten in Goethes Seele hineingelegt, was der Roman als selbständige Geburt nachher verkörpert. Nimmt man ihn gleichsam als ein von seinem Schöpfer losgelöstes Gewächs, als ein Dasein des unbedingten Geistes, wie ein Strom oder ein Gebirge ein Dasein der unbedingten Natur ist, so kann man nichts Feineres darüber sagen als Schlegel. Nimmt man ihn aber als Lebensausdruck einer bedingten Person, als Gebild einer einmaligen Seele, die durch solche Dichtung ihre Erfahrungen, Erschütterungen, Gesichte, bekundete, kurz als Werk des Dichters Goethe, so vermißt man überall den Bezug auf das Herz, auf die wirkliche Mitte des Werks. Möglich, daß Schlegel in der versprochenen Fortsetzung das gegeben hätte: wahrscheinlich ist es nicht. Denn eben hieran hinderte ihn seine Abneigung gegen das Wirklichnehmen einer *Gestalt:* an Stelle des Lebensernstes, des Leidens und des Strebens, des heilig glühenden Herzens, aus dem ein Werk wie der Wilhelm Meister *gezeugt* ist von einem schöpferischen *Menschen*, setzt er die Ironie eines alldenkenden Geistes, der seine unendliche Melodie nicht nur zwecklos, sondern auch grundlos spielt um des Spieles willen. Von der plastischen Kraft, die nötig war, um diese Gestalten lebig zu machen, und die von einem erschütterten Menschen ausging, gibt Schlegel keinen Begriff. Er nimmt das Werk gar nicht als ein entstandenes, vorgelebtes, sondern gleichsam als ein „gesetztes" und Goethe erscheint nur wie das Klavier, auf dem die Ironie des Weltgeistes selbst als solche Musik spielt. Eben weil er Goethes ironieloses Leben in diesem Werk nicht

spürte, sondern nur Geist des Werkes an sich, mußte er überall Ironie wittern, um sich nicht von dem Dichter da fesseln zu lassen, wo es dieser ernst gemeint hatte, wo er bekennen, lehren oder gestalten wollte, aus Herzensnot und ohne Spielgedanken. Mignon ist nicht nur die Chiffer eines Weltgeheimnisses, nicht nur ein artistisches Glanzlicht, sondern auch die Vision eines Menschen und das Bekenntnis einer Qual. Der *Mensch* kommt bei Schlegel zu kurz, zugunsten der Menschheit und des unendlichen Geistes. Schlegels zentrifugale Sucht jedes persönliche Ich sofort ins Welt-Ich aufzulösen und sein naturhaftes Dasein in Ironie zu verflüchtigen, hat auch die Rezension des Wilhelm Meister verarmt. Doch bleibt sie die erste Kritik, die eine Dichtung als selbständiges Dasein begriffen hat, und zumal das am Kunstwerk bis ins kleinste zeigt, was daran Geist, Spiel und Musik ist, unter Ausschluß dessen, was daran menschliches Leben, Wachstum und Geblüt ist.

Schlegels genetische Seh-Art weicht hier der ästhetisch einfühlenden. Beide zu vereinigen suchte er in seiner Nachricht von den poetischen Werken des Johannis Boccaccio. Das ist eine epigrammatische Charakteristik einzelner Werke des florentinischen Erzählers, kaum mehr als ein Catalogue raisonné, eher eine gelehrte Nebenbeschäftigung des Privatmanns Friedrich Schlegel als ein Dokument des eigentlich romantischen Geistes. Sie leitet über zu seinen späteren literarhistorischen Vorlesungen, die in die Biographie Friedrich Schlegels oder in die Geschichte des Katholizismus gehören, nicht in die Geistesgeschichte der Romantik. Für die Romantik ist wichtig, wie Schlegel katholisch werden konnte, nicht was er als Katholik

geleistet hat. Auch den Boccaccio nimmt Schlegel als einen bewußten Künstler, der ein „deutlich gedachtes Ideal des Werkes mit Verstand ersinnt“ und selbständig ausführt. Diese bewußte Künstlichkeit der Mache will er in allen Werken Boccaccios zeigen, die vorher (wie auch Shakespeares Dramen) als Spiele einer üppigen Laune und natürlichen Phantasie galten.

Wir verlassen die philosophische und kritisch-historische Leistung Schlegels und wenden uns zu seinen poetischen Versuchen. Den Übergang zwischen Schlegels Philosophie und Poesie bildet die „Lucinde“, sein bekanntestes und anspruchvollstes Werk. Er hat sie als einen Roman bezeichnet. Man muß wissen, was Schlegel vom Roman, von Poesie überhaupt forderte, um der Mißgeburt gerecht zu werden: nicht was darin geschaffen, sondern was darin gewollt ist, hat für die Geschichte der Romantik Wert, und darum ist Schleiermachers Deutung der „Lucinde“ fast wichtiger als sie selbst. Sie kam aus der artistischen Absicht, ex abstracto das Muster eines romantischen „Romans“ zu schreiben, und verhält sich zu einer wirklichen Dichtung wie ein Übungsstück im Schulbuch zu einem wirklich geschriebenen Brief oder einem wirklich geführten Gespräch. Sie ist ein Musterbeispiel für die Theorie aus der Rede über die Mythologie und dem Brief über den Roman. Kraft der Willkür des Geistes meinte Schlegel Dichtung zu schaffen. Wenn er von „Lebensfülle“ sprach, so verstand er darunter die Fülle von Geist, womit er über die Sinnenwelt zu reflektieren wußte. Er verwechselte die Vielheit geistiger Beziehungen mit dem Reichtum eines Lebenskernes. Eben sein außerordentliches Denkvermögen, seine „Reflexionskunst“ spiegelte ihm sein dürftiges

Gefühl- und Geblütsleben ins Weite – wie ein verhältnismäßig enger Raum, dessen sämtliche Wände Spiegel sind, grenzenlos aussehen kann. Aus dem romantischen Grundwahn, Geist sei Welt, folgen die weiteren: Dichtung lasse sich machen, wenn man Geist genug habe. Dichtung und Philosophie vermöchten dasselbe, dichterische Form entstehe aus einem Akt der Willkür und man dürfe den Stoff mit Ironie vergeisten, stimmen, spielen, auf Charaktere und Begebenheiten komme nichts an, es gelte nur den verborgenen Sinn der Weltbuchstaben auszusprechen. Die Buchstaben behandelt er von vornherein ironisch, aus Verwechslung des individuellen Ich mit dem Welt-Ich. Doch selbst wenn alle Gestalten des Dichters nur Zeichen im Schleier der Maja sind, so sind sie es nur dadurch, daß er es nicht weiß, daß er sie ernst nimmt, d. h. sie lebt, nicht denkt. Schlegel setzt in das *Einzelbewußtsein*, was nur vom *Gesamtleben* gilt. Wir leben nur dadurch weiter, daß wir nicht bloß Geist sind (wie Homunculus). Freilich kommt Schlegels Theorie aus dem Gefühl seiner dichterischen Ohnmacht und fälscht seine Not zur Tugend. Da er nicht gestalten, doch meisterlich reflektieren konnte, so sollte die Reflexion als Dichtung gelten, und zwar die mittelbare, die angewandte oder die gesteigerte Reflexion: denn die unmittelbare war Philosophie oder Wissenschaft.

Die „Lucinde" bedurfte nun, so sehr sie abstraktes Muster der romantischen Romanform sein wollte, doch der stofflichen Zeichen. Aus nichts wird nicht einmal ein Schema. Nach Schlegels Theorie über den Roman ist jeder Roman zunächst Selbstbekenntnis. Er verhöhnte die stoffbeschwerten Intrigen-, Sitten- und Charakterschilderungen. Schon um der Theorie willen

entnahm er den Stoff zu seinen Arabesken und Allegorien seinem eigenen Leben. Zwei Inhalte erfüllten sein Dasein: sein geistiger Beruf, Kunst oder Wissenschaft, und die Geselligkeit als Liebe oder Freundschaft. Die „Lucinde" ist ein Künstlerroman, und ein Liebesroman, soweit sie nicht in dithyrambisches oder ironisches Gerede *über* Kunst und Liebe zerläuft. Roman im alten Sinne, der die Fiktion eines Helden und eines Geschehens wenigstens versucht, ist nur ihr längster Abschnitt „Lehrjahre der Männlichkeit". Die Briefe und Gespräche, die dithyrambische Phantasie über die schönste Situation, die Charakteristik der kleinen Wilhelmine, die Allegorie von der Frechheit, die Idylle über den Müßiggang, die Dialoge Treue und Scherz, Sehnsucht und Ruhe, die Rhapsodie Metamorphosen, und die Tändeleien der Phantasie sind entweder lyrisch gedunsene Philosophie oder musikalisch behandelte Reflexionen, leere halblüsterne, halbspintisierende Fragmente, gelegentliche Einfälle oder mühseliger Zwang einer dürftigen Imagination und eines wortberauschten Verstandes, launisch gereiht, ohne andre Einheit als die des Autors und seiner Romantheorie, zwischen dem Ich des Verfassers und dem Helden quallig schillernd.

Das Fragment aus Fragmenten benennt Schlegel „Bekenntnisse eines Ungeschickten". Im engern Sinn meint er damit einen Ungeschickten der Liebe, im weiteren des Lebens. Damit erinnert er (und erst recht mit den „Lehrjahren der Männlichkeit") an den Wilhelm Meister: der „Ungeschickte" ist ein Abklatsch des allbildsamen Dilettanten, des ewig suchenden, nie fertigen Jünglings. Bei Schlegel kommt es nicht auf den Sucher an, sondern auf die Suche, oder auf das Spiel des Lebens mit dem Geiste eines „fragmentari-

schen" Menschen: die Bekenntnisse enthalten Versuche eines empfänglichen Geistes sich dem Unendlichen durch Kunst oder durch Liebe zu nähern. Das Gegenteil des Ungeschickten in Schlegels Sprachgebrauch ist der Virtuose, der in Liebe, Kunst und Leben nach festen Regeln sich bewußt begrenzende und abrundende, der ökonomische oder politische Mensch, der Zweckmensch. Ungeschickt ist jeder, der das Unendliche sucht. Schlegel und sein Bekenntnisheld sucht das Unendliche nicht, wie Goethe und sein Wilhelm Meister, indem er im Endlichen nach allen Seiten schreitet, sondern a priori ohne den Umweg über die wirkliche Welt. Vom Einzel-Ich und seinen intellektuellen Abenteuern, seinen sinnlichen Erregungen will Julius geradenwegs in das Absolute eindringen. So ist die „Lucinde" ein Bildungsroman ohne eigentliche „Bildung": sie enthält keine Welt, woran sich der Held bilde, nur Spannungen des Ich zum leeren, bloß genannten Unendlichen hin, oder Reaktionen dieses Ich auf ebenfalls bloß erwähnte Endlichkeiten. Als Künstlerroman ist die „Lucinde" die theoretische Verherrlichung des unendlichen Spieltriebes, des Schönen an sich, des Genusses und der Freude. Als Liebesroman ist sie die Erinnerung an bezeichnende Genußerlebnisse aus Schlegels Vergangenheit.

Zusammengehalten werden beide Elemente, das theoretische und das erlebnishafte, das allgemeine und das individuelle, die Künstlerei und die Buhlschaft durch den Anspruch auf moralische Umwertung. Schleiermacher hat diesen Anspruch dann verdeutlicht und verherrlicht: den unbedingten Selbst- und Weltgenuß des freien Spielgeistes. „Lucinde" ist eine doktrinäre Botschaft des Ästhetentums, die erste in Deutschland, nicht

die Rechtfertigung des Sinnengenusses als eines individuellen Menschenrechtes, wie Heinses Ardinghello, sondern seine Verherrlichung als eines unbedingten Wertes. Den Genuß als Religion, unter dem Namen Liebe zu Geist aufgehöht, sollte „Lucinde" preisen mit Dithyramben, Rhapsodien und Allegorien, und zeigen in Arabesken. „Vermischungen und Verschlingungen von Freude und Schmerz", Die „Mysterien des weiblichen und männlichen Mutwillens", eine „romantische Verwirrung" ein „Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen": hinter diesem Wortschwall verbarg sich Schlegels Ohnmacht, zu schauen und zu formen. Er wollte den Geist des Lebens fassen, ohne das Leben selbst in seinem farbigen Abglanz fassen zu können. Die Kühnheit der „Lucinde" beruht weniger in einzelnen Laszivitäten (darin übertrifft sie jeder französische Sittenroman und selbst Wieland und Heinse) als darin, daß Schlegel sein Prinzip der Kunst, freies Spiel des Geistes zu sein, auf den Genuß überträgt. All die kleinen Ausmalungen lüsterner Szenen und Wünsche, die „Tändeleien der Liebe", die das Rankenwerk des Romans bilden, haben nur den Sinn, die Wollust, das erotische Hin und Her zwischen Mann und Weib bis zur geistigsinnlichen Artistik zu verfeinern–und den „Ungeschickten", den bloß erotischen Liebhaber, der sich entladen, der besitzen oder gar bloß zeugen will, zum Virtuosen der Ars amandi zu erziehen, dem das Tändeln, Kosen, Erringen und Verlieren Selbstzweck ist, und zwar nicht nur Selbstzweck der Sinne, sondern auch des Geistes. Gerade die beständige Geistelei in der Lüsternheit, auf die sich Schlegel soviel zugute tat und wodurch er sein Buch „sittlich" himmelhoch über Wieland und die Franzosen zu er-

heben meinte, macht es so widerwärtig, ja albern. Denn nur Liebe, die aus der Fülle des Herzens kommt, nicht Genuß, der aus züngelnden Nerven kommt, ist Eros und Geist.

Eben durch die intellektuellen Ansprüche steht das Werk unter Heinse und unter den besten französischen Wüstlingsbüchern, dem Faublas oder gar den Liaisons Dangereuses, in denen auch die Sinnenkunst oder die Verführungskunst als solche, als l'art pour l'art betrieben und beschrieben wird, ohne den metaphysisch programmatischen Schwulst Schlegels, ohne seine Pedanterie der Unmoral oder der Übermoral. Der Geschlechtstrieb ist ebensosehr der artistischen Ausbildung, der Verselbständigung und Verselbstzwecklichung fähig wie jedes andre menschliche Vermögen: doch sie muß eben aus dem *Vermögen* kommen und nicht aus dem *Vorsatz*, und sie darf nicht aus einer metaphysischen Theorie über Sinn des Lebens und Wert des Genusses *von außen* hereingetragen werden. Das Geschlecht duldet keine Gesetze vom Gehirn und darum, weil die Lucinde ganz vom Gehirn her und nicht vom Geschlecht her kommt, sind Schlegels erotische Künsteleien so unzulänglich gegenüber den Franzosen oder Heinse. Er verhält sich zu ihnen wie ein Kriegstheoretiker zu einem Feldherrn. Man kann von der Buhlschaft zum Geist gelangen, nicht umgekehrt.

Dazu kommt die Verletzung des Mysteriums: dies leidet noch nicht darunter, wenn ein Individuum seine geheimen Taten oder selbst Wünsche enthüllt, wie es die Wüstlingsromane tun, doch wenn der Bereich des überindividuellen Lebenstriebs von außen her hirnlich abgeflackert, dialektisch betastet wird, wenn zuchtlos

beschwatzt wird, was nur gelebt werden kann und im Wissen stirbt. Dann entsteht im gesunden Geist derselbe Ekel den gesunden Sinnen der Auswurf erregt. Die Scham ist keine Konvention, sondern ein Selbstschutz des Lebensgeheimnisses vor dem Geist, der es zerstören würde, wenn er es enträtseln könnte. Nur im Zauber, im Geheimnis besteht und gedeiht Leben. Erkennen in der Liebe gibt es nicht durch das Gehirn, sondern durch das Geschlecht. Auch hier rächt sich Schlegels Verwechslung von Denken und Leben.

Die „Lucinde" ist Künstlerroman, nicht deshalb, weil der Held als Künstler bezeichnet wird und gelegentlich von seiner Kunst die Rede geht, sondern weil der Genuß der Liebe darin Kunst bedeuten soll. Doch bleibt es bei abstrakter Zergliederung der Genußkunst: „Ich lauschte mit kühler Besonnenheit auf jeden leisen Zug der Freude, damit mir auch nicht einer entschlüpfe und eine Lücke in der Harmonie bleibe. Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß." Sollte Liebe als Kunst erscheinen, so mußte sie am Werk gezeigt werden. Der künstlerische Weg vom Ich zur unbedingten Idee führt nur über die Erscheinungen, und die konnte Schlegel nicht bannen.

Als Bildungsroman nährt sich die „Lucinde" vom Gedächtnis einiger Liebschaften und Verführungen aus Schlegels Vorleben. Auch hier nur die Analyse verschiedener Liebesmanieren, eine Leporello-liste mit psychologischem Kommentar. Immerhin sind hierbei einige weibliche Typen wenigstens gekennzeichnet wie Charaktere des Theophrast oder Labruyère, mit abgefeimterer Seelenkunde, doch ohne die scharfen gesellschaftlichen Umrisse. Unfaßlich, wie das Buch damals sol-

chen Anstoß erregen konnte, oder wie Dorothea vor der Enthüllung ihrer Liebesgeschichte zittern konnte – so nebelhaft und leer ist es.

Da die „Lucinde" aus einem Apriori des Intellekts über die Erscheinungen hinweg redet, bestenfalls an sie hin, bleiben die einzelnen Sätze und Worte überall leere Hülsen .. Behälter für etwas das hinein soll, aber nicht drin ist: also *Phrasen*. Was ist die Phrase? Jede Wendung, die von wirklichem Leben entleert oder noch nicht gefüllt ist, aus der entweder ihr ursprünglicher Sinn durch langen Gebrauch entwichen ist, oder die anmaßlich vorwegnimmt, was sie nicht enthält. Schlegels Phrasen in der Lucinde gehören zur letzten Art: es sind im Gegensatz von den üblichen Massenschlagworten höchst persönliche, individuelle, nur ihm eigene und verständliche Phrasen und könnten dadurch besonderes Erleben vortäuschen. Doch sind es selbstgenugsame Zeichen für ein rein Gedachtes: „hohles Gerede" nach Schillers Urteil. Weil Schlegel nicht Wissen oder Denken geben wollte, wie in seinen theoretischen Schriften, sondern Form, die er nicht besaß und Leben, das er postulierte, ist er hier unechter als dort, wo er seiner wirklichen Anlage entsprach. Diese war *Geist*, und seinen Geist mißbrauchte er erst in der „Lucinde" zu Aufgaben, die er nie lösen kann. Das zeitgenössische Scherzgedicht über die „Lucinde" trifft ihren wirklichen Mangel:

Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß . . . die wies ihn an die Sünde.
Kalt, ohne Kraft umarmt er die,
Und sie genaß von einem toten Kinde,
Genannt „Lucinde".

Als Werk ungenießbar, ist sie wichtig als Zeugnis einer geschichtlichen Tendenz: der erste *grundsätzliche* Anspruch auf Autonomie des Sinnengenusses, das letzte Glied in der Reihe von philosophischen Selbständigkeitserklärungen menschlicher Kräfte und Triebe, die mit Kants Feststellung der sittlichen Autonomie begann . . . Wissenschaft um der Wissenschaft, Kunst um der Kunst willen folgte. Religion um der Religion (nicht um Gottes willen) war Schleiermachers Neuerung. Schlegels Lucinde proklamierte die Erotik um der Erotik willen. Der Mensch sollte nicht nur als Ganzes frei sein, sondern jedes seiner Organe sollte frei spielen: das führte zur Aufhebung der Gesamtbildung, der Harmonie des Menschen „mit dem Unendlichen", um derentwillen die Romantiker ihren ganzen Feldzug für Autonomien gegen die Endzwecke unternommen hatten. Der Mensch flatterte und franste wieder auseinander in Organe, Triebe, Tendenzen.

Mag die „Lucinde" schlecht sein – schlegelisch ist sie, wie seine gesamte romantische Prosa. Das gilt nicht von seiner Poesie, von seinen Gedichten und seinem Drama Alarcos. Sie könnten sprachlich von beliebigen Goethe-epigonen stammen, und nur ihre Gedankeninhalte weisen zur romantischen Schule. Sie sind vorsätzliche Gelehrtenpoesie, wie die opitzianische . . nur hatte Schlegel nicht einen Nutz- oder Lehrzweck, sondern den Selbstzweck des Dichters im Sinn. Seine Sonette und Kanzonen, sein Herkules Musagetes sind nur versifizierte Gedanken- oder Witzspiele. Sein Drama Alarcos, seine Romanzen und Lieder, seine lyrischen vaterländischen oder geistlichen Gedichte sind künstliche Stimmungsarabesken. Sie gehören zeitlich meist in seine katholische Spätzeit – Nachklänge

von Goethes Sonetten, von Tiecks Lyrik oder von Novalis' geistlichen Liedern. Gemäß seinem Geheiß, daß der echte Dichter sich willkürlich stimmen solle, hat er in seinen Vaterlandsversen sich auch einmal treuherzig bieder, wacker teutsch oder herzinniglich fromm gestimmt. Zwei solche Gebilde sind eine Zeitlang fast volkstümlich gewesen: „Gelübde" und „Freiheit", beide 1809 gegen Napoleon gerichtet. Man hat dieser „Stimmungsmache" geglaubt. Man muß sich den schlaffen Genießer vorstellen, der Schlegel damals war, und daneben diese tyrtaeische Theatergeste! Wie mit den patriotischen ist's mit den geistlichen „Stimmungen": wer glaubt dem Verfasser der Lucinde ein „Klagelied der Mutter Gottes"? Nicht daß sie geradezu geheuchelt wären! der Lug ist das Spiel mit Formeln und Vorstellungen, die man nicht lebt. Man kann als Historiker erkennen, daß Gottesvorstellungen oder -gebräuche bestimmter Völker und Zeiten nur Ausdruck, Sinnbilder, Zeichen gewisser Lebenszustände oder Seelentriebe waren, daß es keinen Jehova oder Jupiter gab, sondern daß die Völker darin ihr eigenes Wesen verkörperten. Man betet nimmer zu ihnen, wenn man mit dieser Erkenntnis sie als Zeichen, d. h. relativ nimmt. Zum Gott gehört seine Unbedingtheit und Endgültigkeit – und man ist kein echter Dichter, wenn man als geglaubte Götter besingt, was man als bloße Allegorie kennt, wie Schlegel. Etwas andres ist es, wenn mit Bewußtsein, d. h. mit Ironie ein Dichter die alten Göttervorstellungen als Zeichen für seinen eigenen Gehalt übernimmt, wie Goethe etwa den antiken Olymp in den Römischen Elegien oder den Katholischen Himmel am Schluß des Faust, wenn er bewußt allegorisiert. Das ist Bildungspoesie: eine An-

passung geschichtlicher Zeichen an den neuen Gehalt, aus innerer Verwandtschaft des neuen Gehaltes mit dem alten, aus dem jene Zeichen erstmalig als absolute, als geglaubte Götter entstanden. So fühlte sich Goethe vom Olymp durch seine antikische Lebensstimmung angesprochen, und vom katholischen Himmel als einem gemäßen Gleichnis seiner Erlösungsgedanken . . freilich waren Goethes Erlösungsgedanken den katholischen fremder als seine heidnischen Gesinnungen den hellenischen. Schlegel aber hat den Marien- und Christuskult weder ironisch oder allegorisch benutzt, wie Goethe den Olymp oder den Himmel, aus Seelenverwandtschaft oder Kunstbequemlichkeit, noch hat er wirklich geglaubt, sondern er hat sich gestimmt: katholische Gesinnungen *gespielt*, die er nicht lebte, und geschwelgt in Reizen, auf die er kein Recht des Herzens fühlte. Das Katholische ist niemals das, was Schlegel durchaus auch nach seinem Übertritt war, „ironisch", d. h. seine eigenen Bilder mit dem Geist spiegelnd und aufhebend. Der Katholizismus nimmt, wie jeder echte Glaube, seine Bilder, seine Bräuche, seinen Gott und dessen Mysterien wirklich und endgültig. Wo er spielt, da spielt er ernsthaft, nicht mit dem Bewußtsein des Spiels. Hierin liegt der Lug der modernen Geschmäckler, die aus Nervenschwäche, aus Ruhebedürfnis oder Seelenschwelgerei katholisieren – und die katholische Bilderpracht als Reizstillung oder Reiz nehmen: Schlegel ist ein Ahnherr dieses Ästheten-Katholizismus. Indem er die Christus- und Marien-Zeichen, die er nicht glaubte, seinem Wesen nach nicht glauben konnte, als Farbenflecke, Stimmungen, lauschige Ruheplätzchen für seinen müde gehetzten Verstand verwandte, hat er sein eignes Lebensprinzip, das

Spiel oder Streben des freien Geistes verleugnet, und zugleich das katholische Lebensprinzip mißbraucht, die Verwirklichung des Gottesreiches, die Hierarchie der Seelenwerte, die *unbedingte* Anbetung des fleischgewordenen Logos. Er war weder freier Ironiker noch gläubiger Katholik, wenn er katholisierte, sondern ein verschämter Genießer, der sein subjektiv Bedingtes als objektiv Unbedingtes drapierte – und das ist nicht Allegorie, sondern Lug. Daß die katholische Kirche sich sinnlicher *Mittel* bewußt als Mittel bedient hat, um die einzelnen Seelen zu fangen und zu halten, hat ihre letzten Zwecke nie in Frage gestellt, ja noch diese Mittel geheiligt. Schlegel aber hat gerade, ganz unkatholisch, jene Zwecke, Gott, Christus, Maria, selbst als Mittel, nämlich als Reiz- oder Schlafmittel für seinen Geist oder als Allegorien für seine Nervenzustände benutzt.

Also entweder der Dichter spielt, dann soll es freies Spiel sein – romantische Arabeske oder Allegorie. Oder es ist ihm ernst, ironieloser Ernst, dann sind die Zeichen, die er braucht, verbindlich und sagen sein Wesen aus. Oder er möchte gern ernst sein und kann nicht, dann sagen seine Zeichen etwas anderes aus als sie wollen und sollen. Das ist der Fall Schlegels und aller heidnisch oder christlich frömmelnden Ästheten. Er fand den Katholizismus mit Recht schön, als Beschauer seiner Ursprünge und Kräfte, als philosophischer Deuter seines unbedingten Gehalts, als dichterischer Empfinder seiner sinnlichen Gewalt und Fülle. Und von da aus meinte er all das noch tiefer genießen und fassen zu können, wenn er es wirklich glaubte. Er stimmte sich zum Glauben.

Die gleiche „Stimmungsmache" wie mit den Stoffen

übte Schlegel mit den Formen, den Versmaßen. Wenn die Götter oder Heiligen gestaltete Seelenkräfte und Lebenstriebe sind, so sind die dichterischen Formen Seelengebärden und -haltungen und können so wenig nach Belieben gemacht werden wie die körperlichen. So wenig ein gedrungener Mensch die Gebärden und Gangart eines schlanken übernehmen kann, so wenig lassen sich Maße und Gebilde des mittelalterlichen und antiken Wesens übertragen auf jedes Temperament und jede Gesinnung. Was bei den antiken Dichtern oder bei Dante und Petrarca noch Leib war und Gehaben, ist bei den modernen dann Kleid und Tracht geworden. Das Genus, das Gezeugte, Gewachsene ist eine Art Übereinkunft geworden, ein fertiges Gefäß, das mit eigenem Inhalt gefüllt wird. Aber wenn Klopstock, Goethe, Schiller, Hölderlin die antiken Elegien oder Odenmaße erneuern, so geschieht es aus einer Wahlverwandtschaft ihres dauernden oder zeitweiligen Zustandes zum antiken, der jene Maße geschaffen. Wenn Goethe Sonette dichtet, so ist es eine gelegentliche Handwerksübung. Die Romantiker aber errichteten Betriebe für künstliche Gedichte aus dem Vorsatz, sich jetzt antik, jetzt mittelalterlich, jetzt modern zu stimmen: es ist die Ironie, angewandt auf die dichterischen Mittel, der Versuch, ohne entsprechenden *Lebensgehalt* geistige Formen hervorzubringen. Gegen diese romantische Willkür des künstlichen Poetisierens richtet sich Goethes Satz, poetischer Gehalt sei Gehalt des eigenen Lebens. Die metrische Poesie Friedrich Schlegels ging hervor aus dem Wahn, poetischer Gehalt sei willkürliche Form des Geistes. Form, für Goethe noch Wesenheit, wird bei Schlegel zur bloßen Funktion, die sich selbst genügt. Substanz ist hier nicht

vorausgesetzt, sondern wird durch die Form erst gesetzt.

Als Musterbeispiel dient sein zweiaktiger Alarcos (1802). Das Trauerspiel behandelt eine spanische Ehren-, Liebe-, Eifersuchts- und Rachemär, die durch Rambach zu Schlegels Kenntnis gekommen war. Die Figuren – ein von Ehre und Liebe bewegter tapferer Ritter, ein tückisch gestrenger König, eine leidenschaftliche, ränkevolle Prinzessin, ein treu duldendes Weib, eine schicksalsreiche Matrone, biedere Diener und lustige Ratgeber – sind nicht einmal Typen, sondern lediglich Mundstücke, Automaten, in die eine abstrakte Leidenschaft, Ehre, Rache, Liebe, Eifersucht, hineingeworfen wird, damit sie in wohlgesetzten metrisch geglätteten und völlig öden Versen darüber reden. Das ganze Werk ist eine Musterkarte der verschiedenen antiken und modernen Versmaße, die ohne Zusammenhang mit den jeweils auszudrückenden Gefühlen oder Figuranten willkürlich angebracht sind. Ein romantisches Universalpoem schwebte dem Verfasser vor, und da ihm dichterisch nichts einfiel, da sein Lebensgehalt nur geistige Reflexion und sinnliche Wallung war, konnte er die Universalität, die Verbindung antiken und modernen Geistes, nur von den Versmaßen aus vortäuschen. Die Versmaße stopfte er mit mühsam ersonnenen Reden, Reflexionen über die denkbaren Gefühle der erdachten Figuren. Der Alarcos ist konstruiert aus der Abstraktion, formlos aus lauter Formfunktionen, nicht einmal schlecht, sondern null, ein Beispiel, wie wenig der pure Geist aus sich selbst zeugungskräftig ist.

Schlegel war kein Dichter, sondern ein Metriker, ein Gattungsfabrikant, als Denker und Historiker reich

genug an leeren Schablonen und Stoffen poetischer Möglichkeiten, blind für den Unterschied zwischen einem Schema und einem Gebild. Nachdem Goethe die Aufführung des Alarcos in Weimar erzwungen hatte, weil er in dem abstrakten Formalismus des Werks ein erzieherisches Gegengewicht gegen den rohstofflichen Naturalismus der beim großen Publikum beliebten Kotzebue- und Iffland-Sachen sah, meinte Schlegel sich zum Dramatiker berufen und machte viele Pläne. Doch es fiel ihm nichts ein, um sie auszuführen.

Das war um die Wende seines Lebens, nach seiner fragwürdigen Habilitation in Jena, vor seiner Reise nach Paris und Köln und seinem Übertritt zum Katholizismus. Seine jugendliche Kampflust, seine Lessingische Ader war im Versiegen, seine innere Unruhe noch gesteigert, der unendliche Geistesstoff, den er gierig verschlungen, ließ sich immer weniger verdauen und begann ihn zu bedrücken. Je voller sein Kopf wurde, desto schwächer wurde seine Baukraft. Er fließt über von weitausschauenden Plänen, zu deren Ausführung ihm Zeit, Methode, Ordnung und Geduld fehlt. Er kocht von „Desideratis der Philosophie" – er plant eine „vollendete Darstellung des kritischen Idealismus, eine materiale Logik, eine poetische Poetik, eine positive Politik, eine systematische Ethik und eine praktische Historie." All diese verschiedenen Riesenprojekte sind psychologische Anzeichen für die zunehmende Gedankenflucht eines zugleich überfüllten und überspannten Geistes, den keine formende Mitte bindet und den von sich selbst eine innere Angst und Unruhe wegtreibt. Auch die Fragmente werden um diese Zeit wolkiger, extremer, heftiger und vorwegnehmender.

Sie streben immer mehr zu Religion, zur Allumfassung und -durchtauchung und überfliegen dabei die historischen und philosophischen Grundlagen, von denen er sich vorher bei aller Verwegenheit nie entfernt hatte. Philosophiegeschichtlich enthalten, wie schon Haym bemerkt hat, seine Vorwegnahmen manches, was Hegel später in ein System gebracht.

Wenn Hegel den Geist absolut nahm, so nahm er zugleich sein Ich als das ausführende Organ dieses absoluten Herrschers sehr ernst. Er konnte sein Ich objektivieren und das Denken des Denkens in ein schlüssiges Gefüge bannen .. bei Schlegel blieb es unendliche Tendenz. Hegel gab dem unbedingten Geist eine Begriffsprache, die endgültig zu nehmen er mutig oder beschränkt genug war. Den Romantiker aber trieb die Ironie, die geistige Selbstflucht von jedem Halt immer wieder weiter.

Haym will in der späteren Definition Schlegels von der Ironie „als dem klaren Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos" kaum mehr ihren ursprünglichen Sinn wieder erkennen, die bloße Willkür des genialen Ich war: das willkürliche Ich ist aber noch da, es nennt sich jetzt „klares Bewußtsein". Von Anfang hat Schlegel Welt-Ich und Einzel-Ich vermischt und dem endlichen Einzel-Ich die weltsetzenden und weltaufhebenden Vollmachten des unendlichen Welt-Ich zugesprochen. Das war ja die Hybris, die zum Untergang führen mußte. Der zeit- und raumbegrenzte, leibbedingte Mensch kann nicht Gott spielen ... es ist der Sinn jeder Formung und Ordnung, daß für den Menschen das Ewige, Göttliche, Unendliche nur durch Endliches *faßbar* ist, im farbigen Abglanz, im Sinnbild, im Zeichen. Will der Geist diese

Grenze nicht anerkennen und selbst die unendliche Weltsetzung und Weltzersetzung vollziehen, die Gottes Werk ist, so geht er zugrunde. Die ewigen Werder, die nicht zugleich Gestalter und Begrenzer sind, enden wie Nietzsche im Wahnsinn oder wie Schlegel im Lug der falschen Frommheit. Sie brauchen zuletzt nichts als Ruhe vor dem eigenen zugleich hetzenden und gehetzten Ich. Die verleugnete Natur rächt sich an dem überheblichen Geist. Für Schlegel ist der Katholizismus am Ende dasselbe, was für Hegel das System von Anfang an war, die Rettung vor dem unendlichen Denken. In der Kirche ward er die rastlose Verfolgerin Ironie los. Er sank am Kreuze nieder, weil es über seine Kraft ging, den Weg in die Eishöhen des Denkens fortzusetzen wie Nietzsche und weil es ihm an Lebensfülle fehlte, seinen gefräßigen Geist dauernd zu ernähren. Und wenn schon das Unendliche enden mußte, gab es freilich für den Geschmäckler wie für den Historiker, für den Poeten wie für den Mythologen, für den sinnlich Geselligen wie für den Ichflüchtigen keine universellere, zugleich unbedingtere und läßlichere, farbenvollere und folgenrichtigere, geschichtshaltigere und jenseitigere, sinnlichere und geistigere Anstalt als die katholische Kirche. Noch war der Indismus, die asiatisch-tropische, noch üppiger gewölbte Ruhekuppel nicht als solche entdeckt – eine tiefe Ahnung hat gerade Friedrich Schlegel auch dorthin schon wittern lassen. Doch wer um 1800 am uferlosen Geist verzweifelte, zum eigenen System nicht die Ausdauer, zu Werk und Tat nicht die Dichte, zum Protestantismus oder zum Staatsdienst zuviel sinnliche Ansprüche hatte, dem blieb kaum eine Zuflucht als der Katholizismus. Die Kirche ward Schlegels Sanatorium, und

mag man ihn menschlich verstehen: sein Ansehen büßt er ein mit dieser unwahrhaftigen Einkehr. Er war so wenig katholisch wie Nietzsche oder Lessing.

Seine Schriften nach dem Übertritt dienen mit Ausnahme der fachwissenschaftlichen Studie über die Sprache und Weisheit der Inder der Absicht, der Kirche, worin er Ruhe gefunden, seinen Dank abzutragen. Sie gehören nicht mehr in den Bereich unserer Betrachtung. Daß Friedrich Schlegel katholisch wurde, ist noch notwendige Folge seines romantischen zentrifugalen Temperaments, und die notwendige Umkehr des romantischen Prinzips, der Ironie – das ja nur er so bis zum Absurden getrieben hat. A. W. Schlegel war durch seinen Gelehrtenfleiß, Tieck durch seine dichterische Phantasie davor bewahrt, vom absoluten Geist so ausgehöhlt zu werden, daß ihm nichts übrig blieb als die Selbstentäußerung in einer Fremdherrschaft. Novalis ist durch seinen frühen Tod der Gefahr des Vernunftopfers entrückt worden. Auch war er von Natur katholisch gestimmt und nicht so sehr Forscher als Mystiker. Wenn er die katholischen Zeichen begrüßte, so war das nicht ein intellektueller Selbstbetrug, sondern Anklang eines dichterischen Gemüts. Schleiermachers Rückkehr zur Theologie wird gewöhnlich milder beurteilt als Schlegels Übertritt zum Katholizismus: sie bedeutet etwa dasselbe und ist nicht minder unwahrhaftig, wenn man unter Wahrhaftigkeit die Übereinstimmung versteht zwischen dem eigenen Geistesgesetz und den Sinnbildern, worin man es verkündet. Nur konnte Schleiermacher besser ausgleichen, was er glaubte und was er bloß meinte. Auch hatte der Protestantismus bei der deutschen Wissenschaft, welche im 19. Jahrhundert die Werturteile fällte, einen

besseren Namen als der Katholizismus. Er galt seltsamerweise, zumal in der Schleiermacherischen Aufweichung, für ein wissenschaftliches Prinzip.

Wenn es zu Romantik gehört, *daß* Schlegel katholisch wurde, *daß* die Ironie des schrankenlosen Ich umschlug in das Ernstnehmen der strengsten Dogmatik, so sind dagegen Inhalte und Methoden des Konvertiten nicht mehr romantisch. Es war in der Blütezeit des deutschen Liberalismus Sitte, gerade in der Wiederbelebung des Mittelalters, in den „Katholischen Tendenzen" das Wesen der Romantik zu sehen: erst Haym und Dilthey haben gezeigt, daß die romantischen Urgedanken und Triebe etwas anderes sind als die historischen Inhalte, woran sie dem großen Publikum sich verdeutlichten. Mit der Kirche gemein hatte die Romantik von vornherein nur den Kampf gegen die Aufklärung: das ist aber keine positive Wesenseinheit, sondern eine negative Interessengemeinschaft. Gemeinsame Gegner machen Menschen noch nicht miteinander verwandt. Die Aufklärung und ihr legitimer Erbe im 19. Jahrhundert, der Liberalismus, warfen all ihre Gegner zusammen: was nicht liberal war, mußte reaktionär oder kirchlich sein. Die Romantiker ihrerseits liebäugelten schon früh mit dem katholischen Mittelalter, als dem stärksten geschichtlichen Gegengewicht gegen die Aufklärung, gegen den phantasiearmen Zweck-, Stoff- und Nutzwahn ihrer Zeit. Die Kirche war ihnen ursprünglich eines unter andern Sinnbildern, Gleichnissen, Allegorien des Unendlichen . . . sie wurde ihnen das wesentlichste oder das einzige, als die Ironie nimmer spannkräftig genug war, neue Gleichnisse zu setzen oder dies verlockendste und gewichtigste Zeichen aufzuheben. Doch der romantische

Grund war die ironische *Suche* nach dem Unendlichen, nicht irgendein Zeichen, worin sie das Unendliche vorläufig oder endgültig fanden. Nicht der Katholizismus, sondern das Konvertitentum ist romantisch.

Die bedeutendste Leistung, die der fett und frömmlich gewordene Schlegel noch hervorgebracht hat, läßt beinahe vermuten, daß auch der Katholizismus ihm nur eine Vorstufe zu einem noch unendlicheren Sinnbilde des Unendlichen sein sollte: seine 1808 erschienene Schrift über die Sprache und Weisheit der Inder. Sie ist das Ergebnis der Sanskritstudien, die er schon 1803, also zwischen Romantik und Kirche, mit Hamilton und Langles in Paris begonnen. Nachdem die Engländer zuerst die indischen Denkmale zugänglich gemacht und den philologischen Grund zur indischen Sprache und Literaturkunde gelegt hatten, gab Schlegels Büchlein zuerst die philosophische und historische Deutung dieser tropischen Wort-, Gedanken- und Bilderwelt. Er hat damit als Schüler Herders in Deutschland den geistigen Indismus eingeleitet, dessen mächtigste Wirkung Schopenhauers Philosophie ist. Der wissenschaftliche Antrieb zu dieser Forschung ist die Sehnsucht zu den Ursprüngen, die mystische Konsequenz ist das Untertauchen im gestaltenlosen Unendlichen, im Nirvana – durch eine maßlose Bilderwelt hindurch ins unbedingte Bild-, Zeit- und Raumlose. Wenngleich Schlegel seine indische Forschung in den Dienst der christlichen Religion, der geoffenbarten göttlichen Weisheit gestellt wissen wollte, so erkennen wir darin doch noch eine Nachwirkung der alten romantischen Suche. Die romantische Wünschelrute hat hier noch einmal zur Entdeckung eines neuen Symbolbezirks geführt, der heut erst gefährlich fruchtbar wird.

Für heutige Selbstflüchtlinge ist Indien, was für die Romantiker nach 1800 das Mittelalter war. Schlegels letzte selbständige Arbeit ist die Vertiefung der Wissenschaft vom indischen Entstaltungsgeist, wie seine romantischen Anfänge der Vertiefung der Wissenschaft vom hellenischen Gestaltungsgeist galten.

SCHLEIERMACHER

SCHLEIERMACHERS geistiges Erwachen fällt in die nachleibnizische Aufklärung, die aus der Ehe zwischen Theologie und Mathematik stammt. Eines überrationalen Gegenstandes, der Gottheit, suchte sie sich mit den Mitteln des Denkens, ja des Rechnens, zu vergewissern. Sie hantierte mit den Bedürfnissen des Gemüts und der Phantasie wie mit meßbaren und beweisbaren Größen. Der persönliche Gott, die von ihm gemachte und geordnete Welt, die unsterbliche Seele mit regulierbarem Willen zur Schaffung ihres eignen Heils beschäftigte diese neue Scholastik, die weniger nach der Substanz Gottes fragte als nach seinen Funktionen, weniger nach seinen Eigenschaften als nach seinen Gesetzen. Was der Mensch von Gott, von der Welt, von sich selbst wissen kann, war die cartesianische Frage ... wie verhält sich das Endliche, welches dem naturwissenschaftlichen mathematischen Forschen seit der Renaissance neu entgegendrang, zum Unendlichen, welches mit den christlichen Überlieferungen gegeben war? Mit den neuen Denkmitteln wollte man die Gottheit erkennen und niemand zweifelte, daß sie dazu ausreichten, ja daß sie recht eigentlich zu diesem Zweck uns verliehen seien. Die Dogmatiker wie die Skeptiker, die Gottesbeweiser wie die Gottesleugner, die Metaphysiker wie die Empiriker waren darin eins, daß uns gegeben sei zu erkennen was sei oder nicht sei. Diesen

selbstzufriedenen Rationalismus erschütterte Kant durch die Frage „Wie ist Erkenntnis möglich?“ und durch seine Antwort.

Durch Kant hat auch Schleiermacher seinen Standpunkt gefunden. Doch eben weil Kant nur eine Beziehung gab, ohne die Inhalte zu bestimmen, weil er Grenzen absteckte, ohne die Länder selbst zu beschreiben, gerade deshalb blieb es jedem seiner Nachfolger frei, sein eigenes Erlebnis auf kantische Art und Weise zu deuten, ja unkantische Gesinnungen kantisch zu begründen. Kant war gleichsam der Anatom, der den Bau des menschlichen Geistes zerlegt hatte. Was jeder mit dem so gebauten Geist anfangen solle, hatte er offen gelassen. In den Abgrund zwischen den Anschauungsformen unsres Geistes und dem Ding an sich sind alle Nachkantianer eingedrungen und haben ihn mit ihren Inhalten auszufüllen gesucht. Ja Kant selbst war in diesem Sinn schon Kantianer: in seiner Kritik der praktischen Vernunft besetzt er den leeren Raum des Ding an sich, den er durch die Austreibung der „regellosen Gebilde des metaphysischen Triebs“, der dogmatischen Gottesvorstellungen, gewonnen hatte, mit dem kategorischen Imperativ, mit seinem ethischen Erlebnis. Sehen wir von dessen Inhalten ab: geschichtlich gewirkt hat die Entdeckung der sittlichen Autonomie, die Begründung einer religions- oder staats- oder kulturfreien Moral.

Schleiermacher war nicht wie Kant ethisch, sondern religiös gerichtet: er wollte weniger ein absolut sittliches Gesetz finden als mit allen Kräften seiner Seele das Universum empfinden. *Seine* philosophische Unruhe kam aus dem unbefriedigten Gemüt, nicht aus der unbefriedigten Vernunft. Er kam von der positiven

Religion her, von den Dogmen, Kulten, Kirchen – und deren damaliger Stand ließ seinen Hunger nach Glauben leer, wie den Hunger Kants nach Wissen die damalige Metaphysik nicht stillte. Und wie Kant nach der Möglichkeit der Erkenntnis, so fragte Schleiermacher: Wie ist Glauben möglich? Wie entsteht Religion? Dabei stieß er auf Kants Ergebnisse, die er anerkennen konnte, die ihm aber nicht genügten. Er meinte das Universum erlebt zu haben, und – mehr Dialektiker und Kritiker als Gläubiger – wollte sich über die Erkenntnis-grundlagen seines Glaubens vergewissern. Das abstrakte und formale Sittengesetz Kants mußte er mit Inhalten aus dem Seelenleben füllen, das *ihm* gegeben war. Dem positiven Ausdruck seines eigenen Gehaltes gingen die kritischen Auseinandersetzungen mit Kant voraus: die zwischen 1788 und 1793 entstandenen philosophischen Rhapsodien und das Fragment über den Wert des Lebens. Die Rhapsodie „Über das höchste Gut" grenzt Schleiermachers ethisches Ideal gegen den kategorischen Imperativ Kants ab. Sie geht aus von Kants Ablehnung jedes Eudämonismus in der Bestimmung des sittlichen Handelns. Kants Weg zu den religiösen Postulaten von der Vernunft und von der Moral her schien Schleiermacher irrig. Er suchte mit kantischer Methode nachzuweisen, daß der Glaube an Gott und Unsterblichkeit sich nicht aus der vernunftmäßig begründeten Idee des höchsten Gutes ableiten lasse. Schon hier finden sich Ansätze zu der Abgrenzung zwischen Religion und Moral, die in der Rede über das Wesen der Religion ausgeführt werden. Diese Schrift zielt nicht (wie Dilthey meint) auf die Begründung der Ethik, sondern auf die Sicherung des religiösen Gehalts vor einer bloßen Vernunft- und

Sittengesetzgebung. Sie ist nicht vollendet, und so mag es kommen, daß sie nur wie eine ethische Kritik kantischer Postulate erscheint. Wichtiger als die Kritik und die Ergebnisse dieser Jugendarbeit ist der Wille, aus dem sie hervorgegangen ist. Die Kritik Kants setzte Schleiermacher fort in der zweiten Rhapsodie: „Von der Freiheit". Wie er in der ersten sich gegen die Begründung der Postulate *Gott* und *Unsterblichkeit* auf das moralische Bewußtsein wendet, so will er hier das dritte Postulat vor Kants moralischer Starre retten. Schleiermacher bekennt sich als Deterministen: er will den menschlichen Willen nicht aus dem Zusammenhang des Alls herausreißen. Das Handeln selbst sieht er bestimmt durch ein Sein – auch hier eine Erweiterung religiöser Befugnisse auf Kosten der moralischen. Den Begriff der Strafe, als der empirischen Gesellschaftsordnung entnommen, will Schleiermacher von der moralischen Weltordnung Gottes fernhalten. Die gleichsam juridische Ordnung Kants, die nur dem abstrakten Menschen, nicht den zahllosen bedingten Individuen gerecht werden kann, ersetzt Schleiermacher – darin ein ethischer Vorläufer des heutigen Pluralismus – durch eine pädagogische, die an Lessings Erziehung des Menschengeschlechts erinnert. Gott erscheint nicht mehr als Richter, der nur das Gesetz anwendet auf die einzelnen umreißbaren und aus freiem Willen hervorgehend gedachten Handlungen, ohne Ansehen der handelnden Personen, sondern als ein gütig weiser Erzieher, der die Gesamtanlagen seiner mannigfaltigen Zöglinge betrachtet, bewertet und ausbildet. Statt dem ein für allemal gegebenen und anwendbaren Wertkodex sieht er eine unendliche Entwickelung.

Der Sinn für die übermoralische Geltung der Religion, der Sinn für Mannigfalt und Individualität, der Sinn für Allheit und der Sinn für Entwicklung, vier unkantische Sinne, werden hier bei Schleiermacher zuerst schüchtern laut. Daraus wachsen später die Reden über die Religion.

Sprachlich und methodisch schon reger als die Rhapsodien ist Schleiermachers während seiner idyllisch glücklichsten Zeit in Schlobitten entstandenes Fragment vom Werte des Lebens. Auch diese Schrift kommt aus der kantianischen Selbstbesinnung und soll die gegebenen Lebensinhalte sichern gegen das abstrakte Gesetz. Während Kant die Gesetze bestimmte von einem aus dem Geist abgeleiteten Jenseits aus, fragt Schleiermacher, was das Leben selbst in sich dem Menschen sein soll und sein kann.

Er gibt hier mehr lyrische Monologe als didaktische Untersuchungen. Wenn Kant überall Gesetze sucht und das Leben für ihn Wert hat, insofern daran die Gesetze wie die chemischen Vorgänge an einem Reagenzpapier erscheinen, so sucht Schleiermacher den Seelenraum, worin und wofür er lebte und sann. Die Frage nach der Glückseligkeit, die aus den Erörterungen über das höchste Gut, über die sittliche Weltordnung ausgeschieden bleiben mußte, hat hier ihren Platz. Wie der Mensch mit seinen individuellen Gaben die menschliche Bestimmung, die sein Gemüt unmittelbar forderte, glücklich und gut zu sein, erfüllen könne, wie das bedingte Leben selbst zugleich ein unbedingter Wert werden könne, das ist die Frage dieser Schrift. Ihr Verfasser hat sie später in den Monologen zu lösen gemeint.

Schleiermacher hat für Kant bei aller notge-

drungenen Bewunderung nie die Verehrung empfunden, wie wir sie den Offenbarern unserer eigenen Lebenswünsche und Seelengesetze entgegenbringen. Er benutzte ihn als methodischen Führer, er übernahm einige seiner Ergebnisse (meist negative), doch sein Weltgefühl fand in ihm keine Bestätigung. Er verlangte Einheit zwischen dem Gemüt des Menschen und den Gesetzen des Alls – eine Einheit, die Kant instinktiv zerriß und künstlich wiederherstellen wollte. Da ist Schleiermacher einem lang verkannten, damals wieder umkämpften Denker begegnet, der jenem Verlangen philosophische Fassung brachte: *Spinoza*. Die cartesianische Frage nach dem Verhältnis der Körper- zur Geisteswelt hatte Spinoza beantwortet durch das schlüssigste und dichteste System der neueren Philosophie: Es gibt nur Eine Wesenheit, die sich offenbart in zwei Eigenschaften, Ausdehnung und Denken: ein als Körper und Geist gleichzeitig wahrnehmbares, nach zugleich seienden und gedachten Gesetzen wirkendes Gott-All. Schleiermacher hatte an Kant die Spannung bekämpft zwischen einer wirklichen und einer intelligibeln, einer empirischen und einer transzendenten Welt, die Zerreißung des Daseins in ein sinnliches und ein sittliches. Hier fand er die Einheit verbürgt, und zwar vom *Geist* aus wie es ihm gemäß war. Spinozas Gedanken lernte Schleiermacher kennen in der Wiedergabe Jacobis von 1785.

Jacobi, immer darauf bedacht seine Gemütsbedürfnisse gegen die Ansprüche des Denkens zu schützen, hatte auch in Spinoza die Gefahr für den unverbindlichen Mystizismus erkannt, der Gott glauben möchte, ohne auf Spekulation über ihn zu verzichten. Schleiermacher hat um 1794 sich in zwei Aufsätzen: „Kurze

Darstellung des Spinozistischen Systems" und „Spinozismus" über Spinoza klar werden wollen, indem er zunächst dessen Grundgedanken fixierte und sodann sie abgrenzte gegen Kant. Er suchte von Spinozas Allgott-Gedanken aus den transzendentalen Idealismus zugleich zu erklären und zu kritisieren. Ihn lockte Spinozas Gedanke, daß alles Endliche *innerhalb* des Unendlichen wese und seine Erklärung finde. Ihm widerstand Kants überweltliche Ursache für die Erscheinungswelt. Von Spinoza aus fragte er Kant, woher er wisse, ob die Verstandeswelt ein Bedingtes sei, zu dem er ein Unbedingtes suchen müsse, ob die Kategorie der Kausalität auf die Noümena, d. h. die transzendenten Träger unserer Vorstellungen, anwendbar sei.

In seinen vorromantischen Schriften versucht Schleiermacher mit den geistigen Mächten der Zeit sich auseinanderzusetzen und sein eigenes Bedürfnis – denn reine Begriffspinnerei oder Lerngier ist nicht der Antrieb seines Sinnens – dialektisch zu klären. Weder Kant noch Spinoza waren ihm Selbstzweck – und schon damals vereinigt er erstaunliche Schmiegsamkeit des Nach-denkens, die den Geist fremder Systeme selbst bei unzulänglicher Kenntnis errät und in deren eignem Sinn ergänzt, mit zäher, ja pedantischer Selbständigkeit, die sich auch von den Meistern nicht erdrücken läßt, und sorglich sichtet und scheidet. Gemeinsam ist beiden Gaben, die Schleiermacher zu einem Vorläufer der neueren Philosophiegeschichte machen und die ihn so recht zum Helden Diltheys eignen, der Sinn für *Individualität*, ja seine Schmiegsamkeit ist nur der passive, seine Selbständigkeit der aktive Pol dieses Sinns. Mehr als seine philosophischen Zeitgenossen, deren Hauptstreben (Begründung des

Daseins auf ein Absolutes) und deren Ausgangspunkt (die Frage nach den Erkenntnisgrenzen und der ewigen Bestimmung des Ich) er teilte, hat er die individuellen Lebensinhalte als etwas Wirkliches erlebt und betont. Freilich: ihm ist Individualität nicht sichtbare Gestalt, sondern fühlbare Kraft. Liest man Kant und Fichte, selbst Schelling, Hegel, Jacobi, so sollte man meinen, die ganze Arbeit der europäischen Renaissance, die Wiederentdeckung der menschlich mannigfaltigen Welt, sei umsonst gewesen – so sehr wird sie in dem Absolutismus eines gestaltenlosen Geisttums vernichtet. Von der Dichtung und von der Historie her wurde dieser aschgraue oder dunkelblaue Raum allmählich gefärbt und besondert: zuvörderst durch Goethe und Herder, durch Winckelmann und Johannes von Müller, Geister, die auch an den „Erscheinungen" ihre Lust hatten, und über den Gesetzen die Gestalten und die Kräfte nicht vergaßen.

Aus dem Zusammenfluß der absoluten und der individuellen Wellen hat die Romantik sich gefüllt, und Schleiermacher ist insofern eine einzige Mischung aus beiden, als er allein ohne eigentlichen Gesichts- und Geschichtssinn, das Gegenteil eines Augen- und Handmenschen, vermöge eines bloß seelischen Sensoriums für innere Schwingungen, Lagen und Mischungen die absolute, sagen wir die kantianische Welt „individualisiert" hat. Dies war *seine* romantische Aufgabe, in die er sich wesentlich mit Friedrich Schlegel, seinem eigentlich romantischen Musageten teilte. Wilhelm Schlegel und Tieck blickten von vornherein nach außen, der eine als Forscher, der andre als Mime. Novalis steht in der Mitte – er ist Schleiermacher verwandt durch seine unbedingte Geist-Innigkeit, und Tieck

durch seine hektisch wache Sinnlichkeit. Mit Schleiermachers Umzug nach Berlin 1796 beginnen seine romantischen Jahre: hier geriet er in das Zeitalter, dem er eigentlich angehört, worin er seine Aufgabe, seinen Menschenkreis und seine Sprache fand.

Berlin war damals der Hochsitz der nachlessingischen Aufklärung, das Lager der Nikolai, Gedike, Biester, Engel, die in Zeitschriften oder Romanen die großen Erziehgedanken Lessings zu nutzbaren, glatt verständlichen und moralischen Winken und Meinungen auswalzten, und unter dem Vorwand der Toleranz und Menschenliebe den bieder-dummen Kampf gegen jeden hohen Sinn und Gang führten. Was damals in Deutschland als Dichtung und Weisheit laut ward aus einem zwecke-losen Gesamterleben der Gottheit, der Natur oder der Geschichte, wurde als Schwärmerei vor den Stuhl dieser selbstzufriedenen Klüglinge gezogen, die im Namen Lessings richteten, ohne auch nur seine Buchstaben zu begreifen, geschweige seinen Geist. Die Macht des gesunden Verstandes in Berlin ist eine der Voraussetzungen für Schleiermachers romantische Bücher. Nicht gerade seiner Gedanken positiven Gehalt hat sie bestimmt – der wuchs aus seinem Innern unter den Strahlen verwandter Kräfte . . aber ihre Fassung nach außen. Ein Prediger und Erzieher kann nicht absehen von seinen Hörern und Mündeln und wer bewußt Neues kündet, muß es abheben gegen das noch geltende Alte. Man versteht Schleiermachers Reden über die Religion nur halb, wenn man den Wink des Untertitels vergißt: „An die Gebildeten unter ihren Verächtern." Er spürte die Berliner Luft, die er erst ändern mußte, wenn seine Worte auch nur atmen sollten. Schleiermacher war

kein geborener Streiter, der nach Kampf oder Zank verlangt, wie Hutten, Lessing und unter den Romantikern Friedrich Schlegel. Eine kritische Natur war er, mit dem scharfen Auge für Grenzen, Unterschiede, Nuancen, sonst aber eher sinnig, beschaulich, friedfertig. Zum Polemiker machte ihn seine Zeit, da er seinen neuen Gehalt nur durch Angriff und Abwehr herausstellen konnte. Wie die ganze Romantik war auch er, trotz seinem persönlichen Temperament, in eine Antithesis geraten, und es stand ihm nicht frei, selbstgenugsam zu meditieren, wenn er seine geschichtliche Pflicht erfüllen wollte, als welche er empfand: Religiosität zu wecken unter Religionslosen, oder überhaupt: höheren Sinn zu verbreiten unter Nützlern und Vernünftlern. Selbst Tieck, von Natur einer der verbindlichsten Menschen, hat sein halbes Leben in Polemik verbracht, weil er dem Berliner oder Berlinernden Stumpf- und Klugsinn erst klarmachen mußte, was Poesie sei, oder vielmehr daß es Poesie gebe. Nur die schöpferischen Bildner und die zusammenfassenden Ernter und Vollender, die genüßlichen Erben und die glücklichen Spieler können Polemik entbehren, entweder weil sie noch über der Zeit in ihrem eignen Bereich atmen, oder weil sie der Ausdruck und die Wonne ihrer Zeit sind, oder weil sie schwimmen und schwelgen in dem kurzsinnigen Heute. Wer aber nicht das Ewige formen, nicht das Alte nutzen oder verklären, sondern das Neue verkünden will, der muß auch kämpfen können. Schleiermacher ist als ein Grübler und als ein Kritiker nach Berlin gekommen. Zum Polemiker ist er dort geworden.

Das Medium des Berliner Geists waren für Schleiermacher weniger die Schriften der Aufklärer als die

Gesellschaft: zum erstenmal in seinem Leben trat er aus dem Kreis seiner Pflichten, seines Sinnens oder seiner Gönner und Freunde wach in das Weben einer regen Geselligkeit, worin ein ganzes Zeitalter atmete. Hier war er nicht Mitte eines Arbeitsbereichs, nicht Gast und Teilnehmer einer Familie, wie in Drossen, Landsberg oder Schlobitten, sondern Element eines geschichtlichen Fluidums, das als solches zu empfinden er jetzt reif war. Sein erster Berliner Aufenthalt war zu kurz, er selbst damals zu unfrei, um die Berliner Gesellschaft anders als von außen zu betrachten.

Die damalige Berliner Gesittung war bestimmt worden durch den Hof, durch die Franzosen und die Juden. Des märkischen Bürgertums gediegene Nüchternheit, schwunglose Frommheit und witzig vorwitziger Verstand bekamen durch die Nähe des schicksalreichen Königs, der Preußen in die Weltgeschichte eingeführt hat, durch den europäischen Schliff der eingepreußten Hugenotten, dann der voltairischen Tafelrunde, und schließlich durch den feinnervigen und im tausendjährigen Druck geschärften Judensinn erst Beweglichkeit, Helle und Feinheit, aber auch Unrast, Schimmer und Lüsternheit. Erst in diesen drei fremdartigen Medien spiegelte die ursprünglich preußische Art die deutschen und europäischen Bildungsdinge. Alle drei Einflüsse förderten mehr die Kritik als die Form, mehr die Empfängnis als das Schaffen, mehr die breite Helle als die tiefe Kraft. Wenn sie nach oben die begriffliche Deutung des Weltganzen, die Wissenschaft und die Aufklärung eines Leibniz oder Lessing ermöglichten, die europäischen Stoffe auf eigentümlich norddeutsche Art läuternd, wenn sie in den mittleren Lagen einen wohlgemeinten Kampf gegen das Mittel-

alter, gegen alle nicht begrifflich zu fassenden Kräfte veranlaßten, so düngten sie unten die widerliche Schmäh- und Witzelsucht einer privaten Skandalliteratur. Berlin wurde damals der Umschlagsplatz der geistigen Werte, die anderswo geschaffen wurden. Die Berliner Geselligkeit war die einzige zugleich großstädtisch bürgerliche und geistig regsame im damaligen Deutschland. Leipzig war nicht mehr der Sitz der „neuesten Richtungen" und seit dem siebenjährigen Krieg zurückgetreten. Wien war als Hauptstadt immer noch Berlin überlegen, aber ohne die Regsamkeit, die dem Geist erst ein eignes Gewicht innerhalb der Gesamtgesellschaft verleihen kann. Die Werkstatt der schöpferischen Gedanken ist Berlin auch damals nicht gewesen – es blieb ein Markt, und während es noch mit den Werten der Aufklärung handelte, waren in Weimar und Jena schon die wahren Träger des neuen deutschen Geistes am Werk.

Jüdische Frauen witterten ihn zuerst. In *Frauen* war noch die selbstgenügsame Ganzheit des Lebens, die über bloße Einzelzwecke und Einzelgründe leichter hinauskam, als die im Forschen und Tun befangenen Männer . . in *jüdischen* Frauen die seelische Lockerung und Nervosität, empfänglich für Schwingungen und Formen der Poesie, für all die zarten und süßen Geisterhauche des Alls, die durch Goethe klangen. Und nur in *Berlin* konnten vorerst solche Frauen einen Kreis um sich sammeln, durch feine Sinnlichkeit, durch reizende Helle und Anmut den Männern vermitteln, was sie selber bewegte. Durch Frauen, die zuerst vom Baum der neuen Erkenntnis gegessen hatten, ist das trockene Berlin entsprödet und zum Genuß des Geistes zubereitet worden: Rahel Levin und Henriette Herz, beide

ungewöhnlich gescheit, eingepfercht im Seelen-Ghetto, haben weitere und freiere Luft gesucht und im Salon sich den Raum geschaffen, um sie ein- und auszuatmen. Beide waren trotz ihrer Geistigkeit, Unverstandenheit und Unbefriedigung doch Weibs genug, um nicht das Gleichgewicht zwischen Geist und Leben zu zerstören. Bei ihnen, zumal bei Henriette Herz, war der Geist nur ein Dunstkreis, worin das dumpfe Leben sich wiegte, nicht separate Begier oder ungeduldige Virtuosität, wie bei Dorothea Schlegel, dem ersten Muster der eigentlichen Gehirnjüdin. Rahel war eine leidenschaftliche Frau, deren Überlegenheit und Seelenkunde ihr dazu diente, sich selbst zu bändigen: sie fand gerad im Übergewicht ihres Geistes das Maß, das ihre Weiblichkeit sicherte, die Männlichkeit in Schranken hielt und die Geselligkeit im Gleichgewicht. Henriette Herz war von Natur harmonischer, gelassener, weniger in Gefahr mit Einzelbegabungen zu stechen und zu blitzen. Ihre Art war weniger, wie die Rahels, helles Vordringen als stille breite Empfänglichkeit. Bei der Rahel überwog der Geist und heilte die Mängel der Natur durch Selbstzucht und Bildung, bei Henriette Herz scheint der Geist nur der letzte Glanz einer wohlgeratenen Natur. Sie war nicht reizvoll wie die Rahel, sondern einfach schön, nicht anlockend durch ein Spiel von Gegenkräften, sondern durch warme Gegenwart. Sie war in jungen Jahren schwärmerisch wie alle reichen Naturen, denen es an Wirkungsraum fehlt: als kinderlose Gattin des tüchtigen, doch nüchternen Arztes und Kantianers Markus Herz war sie nicht genügend beschäftigt. Erst die Geselligkeit und ausgedehnte Haushaltung gaben ihr Raum und Beruf. Wie viele mit einem Überschuß an Intelligenz ohne Schaffenskraft

begabte Frauen grübelte sie viel und litt am zwecklosen Dasein, verkennend, daß dessen Wert nicht in greifbaren Ergebnissen und Erfolgen, sondern in der Ausstrahlung der inneren Seelenwärme und Seelenhelle beruht, nicht in einem Tun, sondern in einem Sein. Schleiermacher gab ihr Frieden, indem er ihre Daseinsform vor ihr und für sie bejahte. Sein Urteil, sein Blick auf die Gesamtheit ihres Wesens gab ihr das Gefühl des sinnigen Gleichgewichts. Die Wirkung Schleiermachers auf grübelnde, leidende, strebende Frauen beruhte darin, daß er ohne Empfindelei und ohne Pfäfferei ihnen ihr „religiöses" Recht auf Individualität bestätigte. Dabei schmeichelte ihnen seine unaufdringliche, aber eindringliche Würde mehr als Verliebtheit es hätte tun können.

Was fand Schleiermacher an Henriette Herz? Er bezeichnet sie einmal als seine nächste verwandte Substanz, von der keine andre Wahlverwandtschaft ihn trennen könne. Der Briefwechsel bekundet weniger eine Anziehung zwischen Gegensätzen, als eine Verwandtschaft des Tempos und des Temperaments. Beide suchten mehr sich aneinander zu bilden als sich zu besitzen – in beiden waltete jener „Geschmack für das Universum", der damals das Kennzeichen für die romantische Generation wurde, die spätere mattere Form des all-süchtigen „Sturms und Drangs". Nicht mehr das Erschaffen und Erobern einer Welt, sondern das bildsame Genießen einer geschaffenen war die Aufgabe. Auch Schleiermacher ist ein geistiger Genußmensch: bezeichnend schon die Formel, die dieser Ethiker für die Religiosität selbst gefunden hat: „*Geschmack*" fürs Universum! Der eine Romantiker genießt Religion, der andere Kunst, der dritte Politik, der

vierte die Wissenschaft, der fünfte die Frauen . . . oder vielmehr sie bemühen sich alles genießen zu können. Das ist ihre Universalitätstendenz, nur ihre Genußbegabung war verschieden. Man preist Schleiermacher als einen „sittlichen Heroen" und schmäht Friedrich Gentz als einen Wüstling: das sittliche Lebensprinzip der beiden ist dasselbe: Genuß des Alls.

Goethe konnte genießen, aber sein Lebensdrang war Gestaltung, nicht Empfängnis – er ist ein unvergleichbar viel sittlicherer Mensch als Schleiermacher, wenn man von der Sittlichkeit ein unermüdliches *Ringen* mit ihrem Stoff verlangt. Von Schleiermachers feinem Genießertum her begreift man seine Bewunderung für die hohe Sittlichkeit Friedrich Schlegels, die er ja der Goethes vorzieht! Schlegel wollte wie er das All genießen, fressen, schmecken, verdauen (nicht schauen, formen, verwandeln, wirken) und diese Genußsucht verwechselte er mit „Liebe", den Hunger mit „Sittlichkeit"! Darum war auch dieser Religionsphilosoph und Sittenlehrer stets von Weiblichkeit umwittert, darum beherrschten Frauen die Romantiker und die Romantik. Wo die Empfängnis die Schöpferkraft überwiegt, da ist ihr Reich. Empfänglichkeit ist als Zustand was als Prozeß der Genuß ist. Alle tiefsten Erlebnisse der Romantiker sind Erlebnisse der *Empfängnis* und des *Genusses*, einerlei von welchen Gegenständen genährt. Und da Genuß oder Empfängnis nichts Einsames, sondern ein Zwei- oder Vielsames sein muß, so wird die romantische Bildung eine gesellige Bildung schlechthin, das „Symphilosophein" die gegebene Form der Philosophie für die Allgenießer. Dieses Prinzip der Geselligkeit – ein Prinzip der Empfängnis, ein weibliches Prinzip – ward bewußt durch die Berliner Erfahrungen

Schleiermachers. Hier wurde er zum geselligen Menschen, zumal durch Henriette Herz. Sie ward ihm die Mittlerin zur autonomen Geselligkeit, die Selbstzweck ist, oder wie er einmal sagt „Darstellung des sittlichen Zustandes" selber. Begreiflich: Geselligkeit ist, neben der Geschichte, das einzige Element, worin das All in menschlichen Individuen sich empfangen und genießen läßt, das einzige, worin das Leben selbst bürgerlicher Zustand wird, worin der bürgerliche Zustand sich von den Zwecken des Staates, des Berufs, des Geschäfts löst, die einzige geistige Form des „All-Tags".

Damit Schleiermacher im neuen Klima Frucht bringe, bedurfte er nicht nur allmählichen und alltäglichen Anhauchs. Von einer Mitte aus mußte seine Mitte bewegt werden: so war Kant dem Studenten, so Spinoza dem jungen Prediger der Führer zum eignen Wesen geworden. In Berlin, im Sommer 1797, auf der Höhe seiner Kraft und Bereitschaft begegnete er (vielleicht durch Henriette Herz) dem Mann, der für den *Romantiker* Schleiermacher die entscheidende Person ward: Friedrich Schlegel. Der Ruf eines begabten, doch paradoxen Geistes flog vor ihm her, noch hatte er keine feste Parteistellung, die „Romantische Schule" war im Werden, noch nicht in Erscheinung. Die Gebrüder Schlegel und Novalis waren im Bunde und Tieck begann eben damals in Berlin sich anzuschließen. Einen eignen Sprechsaal hatten sie noch nicht. Durch die Freundschaft Schleiermachers mit Friedrich Schlegel und die Gründung des Athenäums wurde der romantische Kreis geschlossen. Friedrich Schlegels Eindruck auf Schleiermacher war gewaltig. Noch hatte er kein echtes Genie persönlich kennen lernen, keinen Menschen von strömender Spontaneität, der zugleich

rasche Feinheit, tiefe Eigenart und weiten Umfang der Bildung vereinigte, noch keinen Menschen von solch gesprächiger Ideenfülle, keinen von solcher Seelenspannung und Geisteshöhe. Er sah zu ihm hinauf und nahm Schlegel so wie er sein *wollte*. Er vermißte unter der Macht seiner Gespräche, seiner mit Schwung und Feuer entwickelten Pläne, seiner weitreichenden und tiefdringenden Einfälle noch nicht die stetige Konzentrationskraft, den nachhaltigen Fleiß, das bauende und bildnerische Vermögen. Weder Schlegels Leben noch Schlegels Werke bezeugen die Beharrlichkeit und die Systematik, welche Schleiermacher rühmt. Seine geistige Phantasie reichte weiter als seine natürliche Lebensfülle, seine riesigen Grundrisse und Umrisse blieben oft leer, weil der Stoff nicht ausreichte. Im Gespräch kamen nur Schlegels Tugenden, nicht die Mängel zur Geltung, worunter er in der Einsamkeit und beim Werk bis zur Verzweiflung litt. Im Gespräch wirkt die Empfänglichkeit der Produktivität gleich, der kühn entwickelte Plan so viel oder mehr als die genaue Ausführung, der weithinleuchtende Blitz oft mächtiger als die gediegene Wärme – in all dem war Friedrich Schlegel Meister und seine Werke geben wohl nur einen schwachen Abglanz von dem Zauber seines persönlichen Umgangs in seiner besten Zeit.

Keinem hat er sich so aufgeschlossen, in täglicher Gemeinschaft so aus dem Ganzen seines Geistes vermittelt wie Schleiermachern, zumal seit sie von Ende 1797 ab gemeinsam wohnten und wirtschafteten. Keiner aber war auch so empfänglich gerade für Friedrich Schlegels Tugenden, gleichgültiger gegen seine Mängel als Schleiermacher. Der fragte kaum nach einzelnen Werken und Kräften, wo er eine Gesamtge-

sinnung mit dem lebendigen Odem spürte, und wo hätte er penetranteren Idealismus, sprühendere Regsamkeit gefunden als bei Schlegel! Individualität war ihm mehr Atmosphäre als Charakter, mehr Seelenfarbe als Willensgepräge – und so ward ihm Friedrich Schlegels tiefe Charakterlosigkeit kein Skrupel. Es genügte ihm, daß er ganz im Geist lebte – nach seiner Natur fragte er nicht, ja er hatte überhaupt kein Organ für *Natur:* auch er lebte nur im Geist und in der Seele. Weder er noch Schlegel war das was Goethe eine „Natur" nannte, wenn er einen Mann wie Dante ehren wollte. Schleiermacher hat auch Schlegels „Gemüt" bewundert, wennschon er an dem ringenden Freunde die geduldige Innigkeit, die nachtastende Sorglichkeit vermißte, die ihm selbst angeboren und anerzogen war, die aufmerksame Idyllik der Seele. Das Wunder der geistigen Genialität, die sich die höchsten Ziele setzt, das war – in unmittelbarer Anschauung und täglicher Einwirkung – Friedrich Schlegel für Schleiermacher. Wie aus kaltem Klima, aus kargem Boden unter südlichen Himmel versetzt, meinte er in wenigen Wochen zur vollen Blüte seiner Anlagen zu gelangen. Schlegel erschien ihm der Wecker und Befruchter seiner eignen Kräfte.

Was Schleiermacher für Schlegel bedeuten konnte, lag weniger offen: er war weder ein stürmisch mitreißender noch feurig genialer noch reich strömender Mensch. Man mußte ihn gründlich kennen, um von ihm Gewinn zu haben. Friedrich Schlegel hat sich darüber ausgesprochen: „Was für mich so unerschöpflich fruchtbar an dir ist", schreibt er ihm, „das ist daß du existierst. Du bist mir für die Menschheit, was mir Goethe und Fichte für die Poesie und die Philosophie

waren.“ Weniger eine Masse von Kraft und Leben fand Schlegel in Schleiermacher als eine neue ungeahnte Seinsart. Schleiermacher war der Virtuose der eigentlichen, von Begabung und Umfang des Wesens unabhängigen *Gemütsbildung*. Was Schlegel an anderen Meistern und Freunden verehrte war ihre Gabe Welt zu schaffen oder zu zeigen: hier meinte er eine Seele gefunden zu haben, deren bloße Wesenheit ihn erleuchtete auch ohne Stoffe und Mittel. Er vergleicht ihn mit Tieck, dessen Talent ihm eben damals Bewunderung einflößte: „Schleiermacher ist ein Mensch, in dem der Mensch gebildet ist und darum gehört er freilich für mich in eine höhere Kaste: Tieck z. B. ist doch nur ein ganz gewöhnlicher Mensch, der ein seltenes und sehr ausgebildetes Talent hat.“ Die Romantik hat den Sinn für Seinsarten und Seinsstufen gegenüber dem bloßen Abmessen von Leistungen und Begabungen gehabt und geweckt. Der seelische Rang, in den eine Person durch ihr bloßes Sein gehört, ihr unbeweisbarer, unverlierbarer und unvergleichbarer Wert ist durch die nutzen- und zwecke-freie Sicht der Romantiker erst zur Geltung gebracht worden, das Unwägbare der Individualität. Aber gleichzeitig haben die Romantiker aus dieser Betrachtungsweise eine Art Sport gemacht: das sammlerische Unterbringen und Etikettieren, die Jagd nach Individualität. Besonders der menschenhungrige Friedrich Schlegel war glücklich, wenn er seiner Sammlung eine neue Spielart einreihen konnte. So hatte er denn bald auch für Schleiermacher eine Marke gefunden: „Sein ganzes Wesen ist moralisch und eigentlich überwiegt unter allen ausgezeichneten Menschen, die ich kenne, bei ihm die Moralität alles andere.“ „Moralität“ heißt hier weniger eine Eigen-

schaft und Lebensweise als eine Seelenrichtung oder ein eignes Organ der Weltverarbeitung, wie es etwa die Poesie für Goethe, die Philosophie für Kant war.

War das Menschtum, die „Menschheit" Schleiermachers Art, so war die Moralität seine Begabung in Schlegels Augen. Noch eine andere Begabung preist er an ihm: die „dialektische Kraft", er stellt ihn damit neben Fichte, seinen damaligen Denk-abgott. Schlegel hatte im ungestümen Raffen von Erkenntnissen und im Aufwühlen von Problemen sich nie bemüßigt mit dem gemächlichen Ausspinnen der Begriffe und sehnte sich doch nach zusammenfassender und lückenloser Gliederung seines Gelegenheitsdenkens. Er ist Aphoristiker mit unglücklicher Liebe zum System, mit vielleicht übertriebener Bewunderung für Dialektik, für die subtile Abgrenzung, Ableitung und Zerlegung der Begriffe. Wenn er nun Schleiermacher nicht nur Dialektik, sondern auch „kühne Kombination" nachrühmt (worin er freilich Hardenberg mehr als ihm selber gleiche) so mochte diese er selbst erst in Schleiermacher erregt haben: denn es ist dabei wohl weniger philosophischer Scharf- und Spürsinn gemeint als die Novalisische Lust, Gedanken aus disparaten Gebieten zusammenzuahnen oder -zwingen. In den Athenäums-Fragmenten und den Reden über Religion finden sich verwegne Gleichnisse und Analogien, die Schlegels Urteil bestätigen. Der Schüler Kants und Spinozas zeichnet sich noch eher durch gewissenhafte Scheu vor Grenzverletzungen als durch „kühne Kombination" aus: erst der Freund Schlegels freut sich am verwegenen Begriffsbrückenbau.

Schlegel hat dem älteren Freunde neue Inhalte, Schleiermacher dem jüngeren eine neue Richtung ge-

geben. Doch ist die Wirkung Schlegels stärker und deutlicher. Schleiermacher hatte bisher eigentlich nur rein philosophische Probleme gekannt und auch da nur solche, die auf das Verhältnis des Ich zu den ewigen Gesetzen und höchsten Werten sich bezogen, er hatte in abgründiger Innerlichkeit und Selbstprüfung sein Genügen gefunden. Selbst Universum und Individualität waren für ihn keine Außenwelt, keine Erscheinungen, sondern Gemütserlebnisse und Wertbegriffe: jetzt wurde ihm durch Friedrich Schlegel gedanklich die ganze Welt der höheren Sinnlichkeit, die Kunst, die Poesie, ja die Geschichte überhaupt aufgeschlossen, als ein Universum geistiger Mächte und Erscheinungen, nicht bloß als gelegentliche Reize oder Einzeldinge, wie er etwa Werther oder Wilhelm Meister hatte kennen lernen. Schleiermachers geistiger Umfang war bisher bezeichnet durch Kant, Spinoza und Platon, durch drei Wahrheits- und Sittenlehrer (auch Platon war ihm weniger Hellene als Philosoph): jetzt führte Schlegel ihm Homer und Phidias, Sophokles und Horaz, Shakespeare und Goethe erst als lebendige Kräfte (wenn auch nicht als bestimmende Mächte) in den Gesichtskreis, die ganze Bildungswelt, die seit Lessing, Herder und Winckelmann heraufgekommen war.

Erst seit dem Bund mit Friedrich Schlegel findet Schleiermacher ein Verständnis für Dichtung. Sehr tief war es freilich nicht: sobald er über den philosophischen Gehalt dichterischer Werke hinaus auf ihre Form zu sprechen kommt, verrät er seine Fremdheit, wie bei den Sätzen über Shakespeares „Maaß für Maaß" oder „Hamlet". Wo er über Dichter und Dichtung spricht sind selbst seine Tonfälle der Art Friedrich Schlegels nachempfunden, der auf diesem Gebiet sein

Lehrer und sein Meister bleibt. Schlegelisch, nicht Schleiermacherisch ist es, in kurzen Definitionen hochfahrend zu charakterisieren, eine aus hundert Einzelheiten gewonnene Überschau in einen Witz zusammenzufassen. Schlegelisch ist die witzige Gleichnisfülle und die Freude an der prägnanten Antithese. Ein Beispiel für die Nachempfindung des Schlegel-tons und -blicks sind die Sätze über Jean Paul (aus den Wissenschaftlichen Tagebüchern Schleiermachers). Die Lust am isolierten charakterisierenden Witz, wie die Lust an der Aphoristik ist erst durch Friedrich Schlegel in Schleiermacher erwacht . . zunächst beim persönlichen Umgang, da man sich in Stichworten zu verstehen liebte, dann durch das Athenäum, wo man die neue Gesinnung in der knappsten und schlagendsten, ja verblüffendsten Form veröffentlichen mußte. Schlegel verlangte von den Fragmenten: größte Masse von Gedanken im kleinsten Raum, „Epideixis von Universalität", und er erzog seine Genossen zu dieser, seinem ausgreifenden, zusammensehenden, ungeduldigen Geiste gemäßen Schreibart, auch wenn sie ihnen eigentlich fern lag. Dem Geist Schleiermachers lag nachdrückliches und ausführliches Drehen und Wenden der Gedanken eher als das aphoristische Blitzen. Seine vor- und seine nach-romantischen Schriften wollen lieber überzeugen als überraschen, und nie hat er die Langeweile gescheut. Der Aphorismus ist in Schleiermachers romantischer Blütezeit ein Zeichen dafür, wie Schlegel den Philosophen und Theologen Schleiermacher zum Literator gemacht. Nicht daß er ihn der Philosophie entfremdet! Er brachte sogar außer den neuen Werten aus Dichtung und Geschichte ihm noch einen neuen philosophischen Inhalt: die Lehre

Fichtes. Zwar hat Fichte unmittelbar auf Schleiermacher kaum gewirkt. Was ihnen gemeinsam scheint, gehört der Zeit an und ist nicht Einfluß – überhaupt ist es müßig, einzelne Gedanken aus verschiedenen Systemen, einzelne Motive aus verschiedenen Dichtungen aufeinander zurückzuführen, wenn der Geist und Lebenstrieb ihrer Urheber entgegengesetzt ist. Weniger Fichtes Lehre selbst als der *Fichteanismus* Friedrich Schlegels hat auf Schleiermacher abgefärbt. Welcher Art war dieser?

Was hat Friedrich Schlegel, diesen unersättlichen Schweifer und Genießer an dem steilsten und engsten unter den deutschen Philosophen angezogen? Eben das, was ihn so steil und eng macht: die überschwengliche Vergottung des Ich und die überschwengliche Forderung an das Ich. Für ein Geschlecht, das mit einer schon durch den Geist gefilterten Welt zu tun hatte, das sich wehrte gegen die bedingende Welt der Natur und des Schicksals, weil es nicht mehr wie noch Goethe sie unmittelbar verarbeiten konnte, kam alles auf den Machtbereich des Geistes an. Kant hatte ihm geholfen, indem er im Geiste selber den Bauplan der Welt aufzeigte. Aber er hatte zugleich dem eroberungssüchtigen Geist ein Halt zugerufen vor den Pforten zum Ding an sich. Fichte riß nun auch diese Schranken nieder. Das Ding an sich, vor dem das Ich mit seinen Denkformen umkehren mußte, enthüllte er dem entzückten Geschlecht hemmungsloser Ichlinge als eben das Ich selbst, das sich jene Schranken gleichsam gesetzt habe, um nicht ohne Aufgabe, ohne Tätigkeit, ohne sittliche Bestimmung zu sein. Die geistigen Formen zur Erfassung der Welt wurden zu Tätigkeiten, womit das allmächtige Ich sich selbst begrenzte, und der Geist

hatte alles in sich aufgenommen, um alles nach seinen eigenen Gesetzen umzuschaffen. Novalis hat in seinem Epigramm über Sais den für uns nur noch historisch verständlichen Schauer und Zauber dieser Lehre versinnbildlicht. Die Heutigen – so subjektivistisch und aktivistisch sie sich gebärden mögen, doch gefühlsmäßig belastet mit dem durch hundert Jahre Natur- und Geschichtsforschung zusammengebrachten Stoff als mit einer Wirklichkeit – begreifen kaum, was jenen Stoff- und Dingflüchtlingen solcher Triumph der Vergeistigung bedeuten mußte: Fichte ward der Führer für eine hochsinnige Jugend, die nach Unbedingtheit dürstete und vom Geist aus die Welt erschaffen wollte. Sie hatte ja nichts als den Geist. Die Natur und die Kunst, die Geschichte, und die Religion sollten nicht mehr Gegenstände, sondern Zustände, ja Tätigkeiten des schöpferischen Ichs sein und die Gesetze, die nachzudenken oder nachzuleben oder nachzubilden noch Kants und Goethes Stolz und Demut waren, die sollten jetzt von den Neuen vorgedacht und ausgelebt werden. „Die Welt sie war nicht, eh ich sie erschuf." Fichte zog die letzten Folgerungen des Idealismus, indem er die ganze Welt ver-ichte, d. h. eingeistete. Daraus entsprang nicht eine neue Erkenntnis, aber (worauf es den Romantikern ankam) eine neue Spontaneität und Aktivität, oder vielmehr: die romantische Empfänglichkeit selbst konnte von der Fichteschen Lehre aus als die eigentlich schöpferische Funktion erscheinen und gewann eine neue Würde. Denn Dinge sehen, erkennen und genießen, das konnte jetzt als das schöpferische Setzen des Nicht-Ichs gedeutet werden, und wer wird nicht eine Philosophie begrüßen, die seine sehnsüchtigen Anlagen verherrlicht! Das lag nun keineswegs in Fich-

tes Sinn: seine Lehre entsprang vielmehr aus seinem eigenen geistigen und sittlichen Tatwillen. Den hatte er von Kant her begründet. Den Romantikern aber hat er ermöglicht, sein weltschaffendes Ich mit den ihnen entsprechenden Erlebnisinhalten zu füllen, genau wie Kants Ding an sich von jedem seiner Nachfolger mit einem andren Erlebnis gefüllt wurde: das ist das Los aller Formalprinzipien in der Philosophie. Kant hatte die Erscheinungen als Grenzen oder Formen des Geistes gezeigt und damit Schlegel von Nutz- und Stoffdienst erlöst. Fichte deutete sie als Akte und gab ihm damit erst den Mut und das gute Gewissen, zugleich Philosoph, Dichter und Historiker zu sein, den legitimen Stützpunkt für all seine divergierenden Fähigkeiten. Denn die Freiheit des Denkens und der Phantasie durfte er jetzt erst in das geschichtliche Werden hineintragen. Einer Geschichtsbetrachtung, die nicht mehr von den fertigen Fakten oder dem Prozeß des Werdens ausging, sondern von dem aktiven Geiste selber, schien dadurch die Bahn gebrochen. Auch die Geschichte, ein Stoffgebiet, auf das der Schüler Winckelmanns nicht verzichten konnte, wurde jetzt ganz verinnerlicht: noch Herder und Winckelmann hatten es mit sinnlichen Erscheinungen oder notwendigen Prozessen zu tun: Friedrich Schlegel suchte in ihr freie Selbstdarbietungen des „Ich". Für ihn hatte Fichte eine seiner Begabung angemessene Brücke zwischen Spekulation und Geschichte geschlagen. Fichte hatte die letzte Schranke zwischen Ichdenken und Weltgeschehen eingerissen. Friedrich Schlegel zog die Folgerung daraus als Geschichtsphilosoph (wie Schelling als Naturphilosoph).

Schleiermacher ist nie in dem Sinn Fichteaner ge-

worden wie Schlegel; niemals hat er die Transzendenz des Universums verleugnet, um das Ich zum alleinigen Träger und Inhalt der Welt zu machen. Aber unter dem Einfluß des verfichteten Gefährten hat auch er das Ich (weniger freilich das Ich-Denken als das Ich-Gemüt) auf Kosten der Welt ausgestattet und bereichert. Da er kein Historiker war, konnte für ihn Fichte nicht so viel bedeuten wie für Friedrich Schlegel. Da ihn die Spannung zwischen Welt und Ich niemals so stark gequält hatte, mußte er dem Löser dieser Spannung nie so dankbar sein wie Schlegel.

Wohl aber zeigte ihm Fichte ein neues Problem oder ein altes mit neuer Wucht: das Problem der Individualität. Wenn das Ich das All west und schafft, wenn die schöpferische Innerlichkeit das Gesetz gibt, wo ist dann die Grenze zwischen dem Welt-Ich und den einzelnen bedingten Ichen, den Individualitäten? Die absichtliche oder unabsichtliche Verwechslung beider Iche, des alleinen Ich (welches bei Kant noch als „Ding an sich" incognito reiste und bei Fichte der zum All erhobene Inbegriff der Geistesgesetze war) und der unzählig vielen Personal-iche, hat die Haupteinwände gegen Fichtes Lehre geliefert. Wenn Goethe, als man in Jena Fichtes Fenster einwarf, spottete über diese Betätigung und Bestätigung des Nichtich, so nimmt er scherzhaft Fichtes Privat-ich für sein Denk-Ich . . . eben darauf beruht die Komik des Baccalaureus im Faust und der reiche krause Witz in Jean Pauls Clavis Fichteana. Nicht gerade, daß Fichte selbst diese Verwechslung begangen hätte, aber er hat das Problem, das sich aus der Möglichkeit dieser Verwechslung ergibt, nicht aufzulösen gewußt. Ja, er hat hier überhaupt kein Problem gesehen, er war so besessen von dem allge-

meinen Gesetz, daß ihn die persönliche Bedingung, die Individualität nicht kümmerte. Indem er das Ding an sich mit dem Ich, die Gesetze mit dem Gesetzgeber identifizierte, hat er seine individualitäts-blinde Erlebnisart als Wissenschaft gesetzt. Schleiermachers Erlebnis war nun gerade „Individualität": ihm erschien das unendliche All erst an unzähligen Individualitäten.

Gewiß war ihm die Individualität nicht End- und Selbstzweck: auf das All, auf das Unbedingte kam es ihm an, wie allen Denkern jener Zeit. Mit einem Monadenschwarm war ihm nicht gedient. Doch das Kennzeichen des Alls war ihm gerade die unerschöpfliche Kraft zu *individualisieren*. Jede ihn berührende Lehre, Kant, Spinoza, Fichte – alle drei individualitätsfremd oder -feindlich – hat er sich individualistisch zugerichtet. Aus Kant hat er die Autonomie des Menschen auf die Autonomie der Individuen übertragen. Zu Spinozas zwei Attributen der einen Substanz, Denken und Ausdehnung, hat er (nicht als Leibniz-schüler, sondern kraft eignen Bedürfnisses) gleichsam als drittes die Individuation gebracht, das Vermögen in Einzelwesen und für Einzelwesen zu erscheinen. Fichtes einheitliches Ich, das die Welt setzt, ist bei ihm zu vielheitlichen Ichen geworden, deren jedes das All auf eine eigentümliche Weise empfängt und erschafft. Er steht zu Kant und Fichte ähnlich wie Leibniz zu Descartes und Spinoza: auch Leibniz wollte als echter Deutscher gegenüber der mathematischen Allgemeinheit seiner Vorgänger die individuellen Besonderheiten retten und ließ das All sich in unzähligen Monaden spiegeln, die in sich Natur und Geschichte des Ganzen darstellen. Schleiermacher suchte als Kan-

tianer das *Allerlebnis* zu individualisieren, wie Leibniz als Cartesianer das All.

Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt haben von verschiedenen Seiten her diese Aufgabe zu lösen versucht. Sie sind unter den Nachfolgern Kants die beiden Individualisten schlechthin – Humboldt kam von der Phantasie, Schleiermacher vom Gemüt her. Humboldt hat die Entwicklung der *Persönlichkeit* nach außen, Schleiermacher die Bildung der *Individualität* nach innen verkündet.

Persönlichkeit im Sinne Humboldts ist die geistige Form des durch Natur von innen nach außen belebten, durch Geschichte bedingten und gebildeten Charakters, die Leibwerdung, Geistwerdung, Zeitwerdung eines ursprünglichen, der Entwicklung in Raum und Zeit fähigen Kraftkeims, einer Entelechie: es ist eine Idee, ein Wert für Historiker, Ästhetiker oder Praktiker, die humanistische Vergeistigung des seit der Renaissance gültigen Ideals: des allseitig tauglichen und empfänglichen Menschen, des Virtuoso. Schleiermachers Individualitätsbegriff ist die rein spekulative Abgrenzung des einzelnen Wesens gegen das All und gegen die anderen Einzelwesen. „Individuum" ist nicht eine Forderung oder eine Anschauung, sondern ursprünglich ein reiner Grenzbegriff und bezieht sich nicht nur auf den Menschen, sondern auf alle Erscheinungen: jede Blume, jedes Tier, alles Gewachsene und Belebte hat Individualität, aber keine Persönlichkeit. Die philosophische Grundlage des modernen Individualitätsbegriffs ist Leibnizens „Monade", die religiöse Voraussetzung für Schleiermachers menschlichen Individualitätskult ist die einzelne von Gott gesondert erschaffene, erlösungsbedürftige und -fähige „unendlich wertvolle"

Seele. Humboldts Persönlichkeitslehre stammt aus der Renaissance, Schleiermachers Individualitätslehre aus der Reformation: sie ist ursprünglich kein Kult des erlesenen Menschen, kein Bildungsideal, sondern die Anbetung der unendlichen Mannigfaltigkeit des Universums, die moderne Umsetzung des (dem Renaissance-Humanisten fremden) Glaubens an den unendlichen Wert jeder Menschenseele.

Dem Individualitätsbegriff entspricht als Korrelat der Begriff des Universums. Die Persönlichkeits-Idee hat, wie alle Ideen, kein Korrelat, sondern höchstens Gegensätze: die *Masse* oder den *Philister*. Individualität ist die religiöse Form, unter der Schleiermacher das All am liebsten wahrnahm, ein philosophischer Begriff, wie Leibnizens Monaden oder wie Spinozas Attribute, den er mit einem eigenen metaphysischen Sinngehalt füllte, wie Kant das Sittengesetz, oder Fichte das Ich. Daher hat dieser philosophische Begründer des Individualismus fast keinen Sinn für geschichtliche oder selbst gesellschaftliche Individualität. Er konnte zwar seine Freunde und Bekannte scharf analysieren und ist reich an witzigen Bemerkungen über sie, aber unfähig, eine Gestalt zu fassen. Er hat Hellblick nach innen, unermüdliche Seelendeutung, Feinsinn für Nuancen der Innerlichkeit, aber wenig Sinn für das spezifische Gewicht, für Kraft, Kern und Form eines Menschen. Wie kein Zweiter empfand er die Richtungen, die Aufgaben, die Sitten und die Gesinnung seiner Freunde, diejenigen Züge, wodurch sie ihre besondere Beziehung zum Universum bezeugten. Ihr Wesen, ihre Atmosphäre, ihre Gestalt und ihr Rang, alles was nicht empfunden, sondern geschaut werden muß, blieben ihm fremd: Individualitäten waren ihm metaphysische Probleme

oder moralische Phänomene, nicht geschichtliche, nicht natürliche, nicht verkörperte Kräfte, sondern geistige Gesetze, Einzelgesetze, worein das Allgesetz sich verzweigt. Der Vollender des geschichtlichen Individualismus, des Persönlichkeitskultes ist Nietzsche: die deutschen Vorgänger auf diesem seiner Wege sind Winckelmann, Herder, Goethe, Wilhelm von Humboldt. Schleiermachers Ahnen sind Luther, Leibniz und Kant.

Auch Fichte, dessen Ich nicht den Menschen, sondern das All vergotten wollte, hat der Schleiermacherischen Fassung des Individualitätsbegriffs vorgearbeitet, indem er das Universum vermenschte. So hat Schleiermacher gerade ihm gegenüber den Menschen universalisieren müssen. Er hat das seiner Erlebnisart nach nicht anders zu tun gewußt als dadurch, daß er die Individualitäten zu Trägern der Allheit machte: daß er am All die individuelle Mannigfaltigkeit betonte, wo Spinoza die Einheit und Fichte die Ichheit betont hatte. Schlegel, sein Führer zu Fichte, hatte von diesem die Überspannung des Ichs. Die Korrektur für diese Überspannung fand Schlegel einerseits in seinem Historismus und Kunstsinn, der ihm die leere Aktivität des Welt-Ichs mit Einzelbildern füllte, anderseits eben in Schleiermachers Individualitätslehre. Und hier liegt die wichtigste Wirkung Schleiermachers auf Schlegel: für seine von Fichte nicht befriedigten historischen und ästhetischen Bedürfnisse fand Schlegel bei Schleiermacher die philosophische Formulierung. Er vereinigte den humanistisch-historischen, aus Geschichte und Kunst gewonnenen Persönlichkeitssinn eines Winckelmann und Goethe mit der aus Religion und Metaphysik gewonnenen Individualitätslehre Schleiermachers. Aus

beiden zusammengeflossen ist das eigentlich romantische Menschenbildungsideal, das im Athenäum, in der ‚Lucinde', in den Reden über die Religion, im Heinrich von Ofterdingen seine bewußten Manifeste gefunden hat, das die Lebensführung der Romantiker durchdringt, ihren Briefwechsel und ihre Poesien.

Durch Schleiermacher ist ferner die Verquickung der Bildung und der Metaphysik mit dem Glauben in die Romantik gekommen. Den Anspruch der Romantik, außer einem Bildungsweg zur Erneuerung der Sittlichkeit und Kunst auch ein Weg zur Religion, ja gar selber eine Religion zu sein, haben Schleiermachers Reden über die Religion begründet.

Für Friedrich Schlegel, der eine irreligiöse, mehr Glauben ersehnende als gläubige Natur war, ist die Religion vor dem Zusammentreffen mit Schleiermacher eine geschichtliche Tatsache gewesen. Für Tieck war sie eine geschmäcklerische Dekoration, und dem echt frommen Novalis ein Gemütszustand, kein Programm und keine Propaganda.

Schlegel und Tieck waren ursprünglich recht eigentlich „gebildete Verächter" der Religion. Durch Schleiermacher wurde das anders: er ist hierin durchaus der Gebende und Führende, wie er in den bloßen Bildungsdingen der Empfangende ist. Durch Schleiermacher wurde die Religion für Friedrich Schlegel ein Postulat, zugleich ein Sport, für Tieck eine ästhetische Atmosphäre und für Novalis die Prophetie eines neuen Weltalters, aus einem Seelenzustand ein Weltzustand – eine Wandlung, dessen Zeugnis und Ausdruck die Hymnen an die Nacht sind. Sein Aufsatz „Die Christenheit oder Europa" ist eine „Rede über die Religion", wie sie nach Schleiermachers philosophischer Botschaft

ein dichterisches (und tiefer als Schleiermacher in den geschichtlichen Formen der Religion haftendes) Gemüt halten konnte. Es sind die Schleiermacherischen Lieblingsgedanken über das Wesen der Religion, über ihre Individualität, Universalität und Historität, über Mittlertum und Bildsamkeit darin auf ein großes historisches Beispiel angewandt. Am Katholizismus macht Novalis durch eine kühne Umdeutung der Kirche gewissermaßen die Probe auf Schleiermachers Lehre. Er konnte im Katholizismus ein zureichendes Sinnbild für die unbedingte Religion finden, die Schleiermacher aus aller religiösen Erfahrung abgezogen und seinem eignen Unendlichkeitsbedürfnis angepaßt hatte. Novalis war zu sehr Dichter und bei aller Vergeistigung zu sehr von seiner sinnlichen Phantasie besessen, um ohne geschichtliches Sinnenbild auszukommen. Schleiermacher fühlte sich um so wohler, je weiter er davon absehen konnte.

Wenn nun durch Schleiermacher die „Religion" in die romantische „Bildung" geraten ist, derart, daß Caroline spotten durfte, man „treibe Religion", so hat Schlegels romantischer Bildungsbegriff auf Schleiermachers Religion abgefärbt. Die gesamte Bestimmung der Religion in der zweiten der Reden, ihre Abgrenzung gegen Philosophie, Moral usw. paßt besser auf die Bildung als auf die Religion. Schleiermacher hat, wie wir zeigen werden, Religion und Bildung verwechselt. Da Schlegel Bildung als „Religion" betrieb, da er im tiefsten Grund gar keine Religion hatte, nur diesen Religionsersatz „Bildung", da er selbst zum Katholizismus nur übertrat, weil dieser sein schlaffgewordenes Bildungsbedürfnis stärker reizte und tiefer befriedigte, so verführte er seinen damals fast hörigen Freund, die

Religion der Bildung anzunähern, sie mehr und mehr unter den wesentlichen Zügen der Bildung zu erkennen. Schwerlich wären die Reden über Religion ohne Friedrich Schlegel so bildungsmäßig ausgefallen – ja schwerlich wäre das Problem Religion und Bildung, das besonders die erste Rede erfüllt, so gefaßt worden.

Die Reden über die Religion (1799 veröffentlicht) sind eine Art Laienpredigten. Die Predigt war damals in Deutschland die einzige Gattung der Rede, die aus öffentlichen Zuständen, nicht nur aus Literatur entstand und zugleich die einzige, die Schleiermacher persönlich nahe lag. Schleiermacher will seinen Hörerkreis zur Religion führen, indem er ihm den ewigen Wert, das innere Wesen, die Entstehung, die Form und Wirkung und die zeitliche Erscheinung der Religion deutet. Daß er nicht von Gott, sondern von der Religion, nicht vom religiösen Gegenstand, sondern vom religiösen Zustand spricht, bezeichnet den nachkantischen Ursprung seiner Gedanken. Nirgends unterscheidet er klar zwischen Religion und Religiosität, zwischen den objektiven Wesenheiten, in denen sich Religion offenbart und den subjektiven Anlagen, wodurch man sie hat oder ausübt.

Von gewöhnlichen Predigten unterscheiden sich die Reden ihrer Gattung nach durch das Publikum, das sie fingieren: während in der Kirche eine gläubige Hörerschaft vorausgesetzt wird, wollen die Reden bei Ungläubigen werben. Sie sollen Mißverständnisse wegräumen, ja der wahre Begriff der Religion soll schrittweise erobert und herausgestellt werden, indem die falschen Begriffe zerstört werden. Wir erinnern, was Schleiermacher vor sich sah: die Berliner Aufklärung. Religion galt ihr für mittelalterlichen Aberglauben, der

Kult war zu nützlicher Moral, das Dogma zu verständiger Metaphysik, der Mythus zu rationaler Wissenschaft säkularisiert. Die protestantische Orthodoxie war zu einem leeren Formelkram erstarrt, der die Seelenkräfte hungrig ließ. Der Katholizismus war Schleiermachers tief protestantischen, gestalt- und zauberfeindlichen Instinkten fremd und seinem Gesichtskreis entlegen. Weder an die altmodischen Sack und Spalding noch an die Nikolai und Biester konnte Schleiermacher sich mit seinem Drang nach religiöser Gemeinschaft wenden. Die Begegnung mit Friedrich Schlegel und seinen Genossen hat ihm den Mund geöffnet, mit Menschen der höchsten Bildsamkeit und Bildung, denen Religion bisher gleichgültig war, da ihnen die Bildungsinhalte genügt hatten: „Verächter" heißt nicht Angreifer oder Spötter, sondern Menschen ohne tätiges Verlangen nach Religion. Solchen Naturen das Bedürfnis zu wecken, das ihn selbst erfüllte, ihnen seine höchsten Inhalte, die religiösen, notwendig zu machen, die Religion nicht nur vor der Bildung zu rechtfertigen, sondern die Bildung selber mit Religion zu durchdringen, dazu hielt er seine Reden, er, dem Religion und Bildung gleich notwendig waren. Er will den ihm eignen Sinn für Ewigkeit und Unendlichkeit in denen öffnen, welchen es „gelungen, das irdische Leben so reich und vielseitig zu machen, daß sie der Ewigkeit nicht mehr bedürfen."

Die erste der Reden, die Apologie, verkündet, zu wem er von Religion sprechen wolle, warum er es müsse und was er davon erhoffe. Die gegenwärtige Lage der Religion, die Aufgabe des Mittlers und die Würde der Religion sind die drei Themata. Mit leisem Spott fertigt er zunächst das selbstgenugsame Behagen, die satte

Dürre der Aufklärer ab, mit verhaltener Innigkeit bekennt er sich als einen Gläubigen und dadurch berufen zum Mittler für die Bildsamen, und mit hochgemuten Nachdruck preist er die Selbstherrlichkeit, die Unbedingtheit, den Eigenwert der Religion. *Seine* Hörer kann er nur gewinnen, wenn er die Religion zeigt als Blüte der Begeisterung, nicht als dumpfen Formel- und Götzendienst . . . als eine Frucht der reifen Menschenbildung, nicht als rückständigen Wahn . . . als einen Bereich der Autonomie, nicht als Nutz- oder Zweck-Komplex.

Zwar wirbt er nicht nur durch sein Bekenntnis: darüber hinaus reicht die ironische Abfuhr der vernünftlerischen Vorurteile und utilitarischen Ansprüche – und mit dieser Ironie bereitet er den Gebildeten ein Fest, das sie empfänglicher macht für seine Begeisterung. Anfang und Ende der Apologie ist Abwehr: gegenüber dem allgemeinen Mißverstand steckt der Apostel die Grenzen ab, die Grenzen des Publikums und die Grenzen des Gegenstandes. Dem Publikum zeigt er, warum es von Religion wenig weiß und daß seine Vorurteile Beschränktheit sind. Den Gegenstand muß er aus der falschen Blickrichtung rücken und ihm eigne Würde sichern, indem er klärt was Religion alles nicht ist, da Gegner wie Verteidiger oder vielmehr Entschuldiger die Königin nur in Magdgestalt kennen. Noch redet er nicht vom Wesen der Religion, nur von ihrem Platz und ihrem Rang. Den Weg zur Religion will er die Gebildeten führen, als einer, der ihn gegangen ist. Das positive Stück, die Mitte der Apologie, ist seine Darlegung des Mittlertums: Als Mensch will er reden „von den heiligen Mysterien der Menschheit“ nicht kraft vernünftigen Entschlusses, sondern kraft inneren Drangs,

kraft „göttlichen Berufs". Mit so hohen Worten schafft er Stimmung für seine Lehre. Aus dem Ganzen seiner Weltansicht leitet er seine Pflicht zum Mittlertum ab – aus dem Gegensatz zweier streitender Weltkräfte, die in allem Leben wahrnehmbar sind und deren Verbindung eben dem religiösen Mittleramt obliegt, das durstige Ansichziehen und das rege und schwellende Sichverbreiten. Wir erkennen darin die beiden Prinzipia Schleiermachers wieder: Individualität und Universalität. Sie bilden den Grundton zu den sämtlichen Reden. Die Extreme und Sonderungen beider Triebe führen zur selbstischen Stofflichkeit oder zur leeren Idealität. Aus ihrer reinen Mischung und Einung stammen die Mittler der Religion, die Genies – denn jeder wirkliche Genius kann für Schleiermacher Mittler sein, ein erstes Anzeichen dafür, wie sehr er Religion mit Bildung vermengt. Genie ist für ihn weniger ein Spiel der Natur als das Ergebnis einer strengen und gründlichen Selbstbildung. Es verbindet den Stoff und den Geist, das Gegebene und das Aufgegebene, „den eingeschränkten Menschen und die unendliche Menschheit". Es hat „den schlafenden Keim der besseren Menschheit zu wecken, die Liebe zum Höchsten zu entzünden, das gemeine Leben in ein höheres zu verwandeln, die Söhne der Erde auszusöhnen mit dem Himmel.... und das Gegengewicht zu halten gegen die schwerfällige Anhänglichkeit des Zeitalters an den gröberen Stoff". Die Allgemeinheit solcher Mittlerkraft, erreichbar durch Selbstbildung, durch Zucht der seelischen Triebe, durch Vergeistigung des Naturseins, wäre der Idealzustand wahrer Religion. Mitteilung und Geselligkeit des religiösen Feuers bereite ihn vor, und darum treibe es den Verkünder, mit seiner religiösen

Individualität der Universalität zu dienen. Dies Bedürfnis sei sein Ausweis für seinen Beruf. Mit seinem Erlebnis meint er die gebildete Skepsis aus den Angeln zu heben.

Von seiner Eignung zum Bekehrer kommt er auf die Eignung seiner Hörer zu Gläubigen. Er preist sich glücklich, zu Deutschen zu reden, nicht zu Engländern und Franzosen, den Völkern, die nur gewinnen und genießen wollen, den Völkern des Empirismus, des Utilitarismus, des Skeptizismus, des Mechanismus. Noch immer sind ihm die Deutschen das Volk der Bildung oder wenigstens der allseitigen Bildsamkeit und vor allen andern das Volk der Autonomie, in dem am ehesten jede höhere Anlage um ihrer selbst willen sich hegen lasse ohne Rücksicht auf Glück oder Nutzen. Hier gedeihe die zweckelose Hingabe an die unbedingten Werte, die Aussicht ins Unendliche, die unbegehrliche Läuterung des heiligen Triebs. Nach der allgemeinen Empfänglichkeit berührt Schleiermacher das besondere Verhältnis seiner Hörer zur Religion, die gerade aus Bildung sie bisher gemieden hatten. Er weist ihnen den Ursprung ihrer Abkehr nach als einen Wahn: sie haben den Buchstaben der Religion mit ihrem Geist verwechselt, die theologischen Sätze mit dem religiösen Gehalt, die Formeln mit dem Erlebnis. Hier redet der Schüler Kants zu Schülern Kants, der ihre Verachtung der von Kant zertrümmerten Glaubenssysteme teilt und zugleich benutzt, um ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen für die verkannte, für die fälschlich mit jenen Fratzen verwechselte Religion.

Wo findet man die Religion, die nirgends ein lernbares System, ein künstliches Gebäude, ein greifbarer Stoff ist, sondern Leben und Erleben, Kraft und Weihe? In „allen Äußerungen und edlen Taten gottbegeisterter

Menschen". Den Sinn für diese setzt er bei wahrhaft „Gebildeten" voraus und er bedarf nicht der gemeinen Mittel, um Religion diesen einzuschmeicheln, lobend oder entschuldend, als nützliche Hilfskraft der Moral, des Staates oder einer andren Macht. In immer neuen Wendungen betont er, daß jede edle Kraft nur ihrem eignen Gesetz folgt. Was Kant für die Sittlichkeit, was F. Schlegel für die Kunst, das hat Schleiermacher für die Religion gefordert: daß man sie ehre und übe um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf ein Gesetz außerhalb ihrer selbst.

Die zweite Rede, die längste und wichtigste, soll das Wesen der Religion selbst dartun. Auch hier wehrt Schleiermacher erst Mißverständnissen und Verwechslungen, umkreist die Religion immer näher, immer dringlicher und ruft auch hier am Eingang erst die Weihe hervor, um dem noch unbekannten Geist, den er beschwören will, einen würdigen Empfang zu sichern. Nach der zugleich abweisenden und entgegenkommenden Captatio benevolentiae, die den Hörern die Schwierigkeit Religion zu erkennen deutlich macht, geht er auf den Gegenstand selbst ein. In dem ruhigen gleichmäßig breiten Fluß seines Vortrags lassen sich fünf Abschnitte unterscheiden:

I. die Abgrenzung der Religion von den mit ihr verwechselten Bezirken Metaphysik und Moral,
II. die religiöse Erlebnisart überhaupt,
III. die religiösen Inhalte oder Anschauungen, Natur, Ich, Menschheit, Gottheit,
IV. die religiösen Zustände oder Gefühle, Demut, Liebe usw.,
V. die religiösen Akte oder Phänomene, Prophetie, Offenbarung, Wunder usw.

Im ersten Teil ergänzt Schleiermacher die Arbeit Kants von der entgegengesetzten Seite her: Kant hatte die Moral und die Metaphysik gegenüber der religiösen Dogmatik zu sichern. Schleiermacher weist alle Übergriffe der Moral und der Metaphysik in die Religion ab. Man muß sich immer die geistesgeschichtliche Lage zwischen Kant und der Romantik, die Berliner Aufklärungsluft vergegenwärtigen, um den Nachdruck zu verstehen, womit Schleiermacher bei diesen Grenzstreitigkeiten verweilt. Hatte man vor Kant die Religion in der Metaphysik oder Moral enthalten oder begründet geglaubt, so glaubte man nach Kant sie durch Metaphysik oder Moral ersetzt und entbehrlich. Woher die Vermischung? Metaphysik – oder wie Schleiermacher ironisch an die Kantianer sich wendet, mit dem modischen Namen, Transzendentalphilosophie – und Moral haben denselben Gegenstand wie die Religion, aber nicht dieselbe Form und Methode. Der Gegenstand ist das Universum und das Verhältnis des Menschen zu ihm. Alle drei sind verschiedene Formen desselben Stoffs. Die Metaphysik klassifiziert das Universum, erforscht die Gesetze und Gründe des Daseins. Die Moral entwickelt aus dem Wesen des Menschen und seinem Verhältnis zur Welt ein System von Pflichten. In einem sehr witzigen Exkurs, der ein Fest für den Ironiker Friedrich Schlegel und besonders auf ihn berechnet gewesen sein muß, führt Schleiermacher im Einzelnen die Verwechslung der drei Reiche ad absurdum, die Kompilation der metaphysisch abgeleiteten und moralisch angewandten Idee Gottes mit der moralisch abgeleiteten und metaphysisch angewandten Idee des Guten. Er zeigt den zeitgenössischen Religionsbegriff als Flickwerk auf, bei dem Religion oder Moral

oder Metaphysik nach allen Gesetzen zu kurz kommen müssen und warnt die gebildeten Verächter davor, aus den geschichtlichen Urkunden der Religion – nicht nur den Systemen, Kommentaren und Apologien, sondern auch den Mythen und heiligen Schriften – die Religion glatt ablesen zu wollen, denn gerade diesen Urkunden sei, da sie immer rhetorisch, opportunistisch, propagatorisch abgefaßt würden, immer viel Metaphysik und Moral beigemischt und daher befördern sie jene Verwechslung. Schleiermachers Reden sollen nicht die historische Erscheinung der Religion, sondern die absolute Idee der Religion vermitteln. Er ist nicht Historiker, sondern Philosoph und will seine Hörer schrittweise von jeder Stofflichkeit abbringen. Bei seiner absoluten Bestimmung der Religion sind ihm die geschichtlichen Urkunden der Religion im Wege und er müßte kein Kind seiner ding-an-sich-süchtigen, aprioriwütigen Zeit sein, wenn er die geschichtlichen Erscheinungen der Religion als Wesen der Religion hätte gelten lassen. Darum weg mit allen Bestimmungen der Religion aus geschichtlichen Einzelheiten, in denen ihr Wesen nicht rein und unvermischt erscheinen kann! Religion ist kein Denken wie die Metaphysik, kein Handeln wie die Moral: sie ist Anschauung und Gefühl. Das ist seine positive Bestimmung ihrer Form, oder besser ihrer Methode. Als Methode grenzt er sie nochmals gegen Metaphysik und Moral ab, ehe er ihre Inhalte betrachtet. Die Metaphysik geht aus von der endlichen Natur des Menschen, um von ihr aus zu bestimmen, was das Universum für ihn sein kann. Die Moral geht aus vom Bewußtsein der Freiheit und will deren Reich ins Unendliche erweitern. Die Religion sieht im Menschen wie in allen Einzelnen und Endlichen das Unendliche.

Und so gelangt Schleiermacher zum Mittel- und Angelpunkt seiner Rede, ja seines gesamten Werks, um den alle anderen Gedankenreihen sich drehen, zu seinem Begriff von Religion, der zugleich ihre Form und ihren Gehalt bestimmt und sie von innen nach außen entwickelt, wie er sie bisher von außen nach innen abgegrenzt hatte: *Religion ist Anschauen des Universums*, dessen Eigenschaften „Attribute", *Mannigfaltigkeit* und *Individualität* sind. Wir verstehen, warum grad an dieser entscheidenden Stelle Schleiermacher eine hymnische Huldigung an Spinoza bringt. Spinoza ist für ihn das Vorbild der modernen Religiosität, ja er hat mit seinem amor intellectualis Dei (das heißt ja bei Spinoza: Universi) die Formel geprägt für die Religiosität, deren Schleiermacher sich fähig fühlte und die er in seinen Hörern wecken wollte. Schleiermacher war „Gebildeter" genug, um die Ironie und Paradoxie zu genießen, daß der als Typus des Atheisten verschriene oder gepriesene Spinoza nun als Typus des Frommen erschien. Es ist Friedrich Schlegelscher Geist darin, wie hier die tiefe Verehrung ausgesprochen wird, wo sie am meisten verblüffen muß. In ähnlicher Weise hat Friedrich Schlegel Lessing gegen die Aufklärer ausgespielt, wie Schleiermacher den Spinoza gegen die Religionsverächter. Er bereitet damit das größere Paradox vor, das er seinen Hörern noch aufbewahrt: daß zur Religion kein Gott nötig sei. Spinoza ist ein Frommer ohne Gott – ein Anbeter nur des *Universums*.

Das Universum ist der Gegenstand, die Individualität der Träger der Religion: Religion selbst ist, wie jedes Schauen, zugleich eine Wirkung des Angeschauten und ein Akt des Anschauenden. „Das Universum

ist in ununterbrochener Tätigkeit" – das religiöse Erlebnis besteht darin, diese als Individuum zu erfahren in jedem einzelnen „*Moment*", wobei Moment in seinem Ursinn (Antrieb, Be-wegung) und in jedem abgeleiteten Sinn, als Augenblick, als Einzelheit, als Gesichtspunkt zu nehmen ist: „alles Beschränkte als Darstellung des Unendlichen hinnehmen, das ist Religion".

Bei dieser Definition nimmt Schleiermacher Bedacht, daß man die *Anschauung* nicht zum Erklärungsprinzip, nicht zur Gedankenschöpfung mache: das wäre leere Mythologie. Von einem bedingten Punkt aus das Unbedingte empfangen, ausdrücken, darstellen, vergotten oder vergöttern, heißt ihm Religion ... Anschauungen verknüpfen, ableiten, erklären heißt Mythologie oder Theologie. Jeder Punkt im unendlichen Universum kann Mitte einer religiösen Allschau sein und die unzähligen All-Bilder bestehen jedes für sich, ohne kausalen Zusammenhang. In dieser Bestimmung genügt Schleiermacher gleichzeitig seinem Sinn für Allheit und für Sonderheit, für unermeßliche Totalität und für unendliche Individualität. Hier spricht sein innerstes Bedürfnis, sein Charakter, sein eigentliches Weltgefühl: unermüdlich betont er die Unendlichkeit des Alls und unermüdlich beweist er sie gerade an der unendlichen Fülle der einzelnen Individualitäten. Er sieht das Meer: doch weniger die unermeßliche Erstreckung als die Unzähligkeit seiner besonderen Wellen und Wellenschläge gibt ihm den höchsten Schauer seiner Fülle. Der Weltraum ist ihm weniger die unergründlich blaue Weite als der Träger von Milliarden und aber Milliarden besonderer Sterne. Das religiöse Erlebnis, das er beschreibt, ist dem

Pantheismus Spinozas verwandt, aber es ist ein Pantheismus, der sich weniger an der Einheit der Substanz weidet als an der Vielheit ihrer Modi.

Eine neue Toleranz wächst aus solchem Pantheismus (wenn man sie nicht für den Ursprung der Allschau nehmen will). Wir sind nicht nur gleichberechtigte Kinder *eines* Vaters, oder gleichgültige Wellen eines Meeres – aus solchem Grunde waren Christen oder Pantheisten schon vor Schleiermacher duldsam – sondern in jedem Religiösen erlebt das ganze All eine eigene einmalige unersetzliche Wiedergeburt . . . das ist die Umkehrung der Mystik etwa des Angelus Silesius, des Böhme oder Tauler. Bei diesen kann das Sonder-Ich zur Gottheit sich erweitern, in sie eingehen . . . bei Schleiermacher kann das All gerade ins Sonder-Ich eingehen, und jedes religiöse Erlebnis ist ein eigener Akt des Unendlichen im Endlich-Besondern. Der „Göttliche Überfluß" entzückt ihn, der aus jedem Empfänger einen „neuen Priester, einen neuen Mittler, ein neues Organ" macht – und mit jedem neuen Organ eine neue Allheit zeigt. Man beachte den Wertakzent, der auf dem Worte „*neu*" liegt: ihm liegt eine Gesinnung zugrunde, die vor Herder nicht denkbar ist. Hier zahlt Schleiermacher dem Zeitalter der Historie und der „Entwicklung" seinen Tribut, der Freude am unerschöpflichen Werden, das nicht nur das Gleiche immer wiederholt, sondern immer anders, immer Neues schafft. Hier, zumal durch seinen Individualismus, trennt sich Schleiermacher von der Kantischen Epoche, die *ewige* Gesetze sucht und nicht *neue* Erlebnisse, und nicht zufällig wendet er sich hier gerade gegen jedes Systematisieren, gegen die Festlegung des immer neuen Geistes in immer alte Buchstaben, gegen das beschränkende

Dogma: „Wer nur systematisch denken und nach Grundsatz und Absicht handeln . . . will, der umgrenzt . . . sich selbst." „Nur der Trieb anzuschauen, wenn er aufs Unendliche gerichtet ist, setzt das Gemüt in unbeschränkte Freiheit."

Die Religion ist nicht nur Anschauung, sondern auch Gefühl des Universums. Schleiermacher warnt zunächst davor, die religiösen Gefühle zur Grundlage des Handelns zu machen: auch hier führt er seinen zähen Kampf gegen jede werkheilige Vereinzelung und Vernützlichung der Seelenkräfte: „die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten; er soll alles mit Religion tun, nichts aus Religion".

Anschauung und Gefühl gehören zusammen als religiöser Gegenstand und religiöser Zustand. Beide zusammen, seelisch vereinigt (nicht logisch verknüpft) machen das religiöse Erlebnis aus, das unbeschreibliche Mysterium der Allempfängnis. Die Stelle wo Schleiermacher dies Erlebnis vermitteln will, ist die zarteste, die feierlichste, die gehobenste des ganzen Werks. Hier empfindet man den Keim, der all seine Gedanken befruchtet, hier ist fast ein lyrischer Hymnus, ein Bekenntnis nicht nur zum Individual-Pantheismus, sondern ein individuelles pantheistisches Bekenntnis, eines der wenigen, wo man meint die immer durchsichtige und immer entgleitende Seele des Mannes selbst einmal in der Sprache zu fassen.

Im Gleichnis gibt hier Schleiermacher die mystische Erfahrung des Pantheisten wieder, die Spinoza in die Formel gebannt hat amor intellectualis Dei – die empfundene Hochzeit mit dem lebendigen All. Dies Erlebnis ist nicht übertragbar, nur im Abglanz von

Anschauungen und Gefühlen ist es zu vermitteln, wie wir das Licht an Bildern und Empfindungen wahrnehmen. Nur die *Folgen* des religiösen Erlebnisses in der Seele lassen sich darstellen als *Gegenstände* und als *Zustände*. Mit Nachdruck beseitigt Schleiermacher die aus mathematischem wie theologischem Denkgebrauch üblichen Vorstellungen von Teilbarkeit, Übertragbarkeit, Berechenbarkeit, Mischbarkeit der Religion. Hier regt sich, schon durch die Gleichnisse aus der Pflanzenwelt angekündigt, gegenüber der mechanischen Weltbetrachtung, der auch Kant und Fichte noch zinsen, die organische, und damit die eigentümliche Deutschheit, die feinste Modernität jener Tage. Nicht ohne Anhauch Goethes scheinen solche Sätze geschrieben, die den mathematischen Spinozismus beseelen und beleben, „vitalisieren". „Das göttliche Leben ist wie ein zartes Gewächs, dessen Blätter sich noch in der umschlossenen Knospe befruchten, und die heiligen Anschauungen und Gefühle, die ihr trocknen und aufbewahren könnt, sind die schönen Kelche und Kronen, die sich bald nach jener verborgenen Handlung öffnen, aber auch bald wieder abfallen. Es treiben aber immer wieder neue aus der Fülle des inneren Lebens – denn das göttliche Gewächs bildet um sich her ein paradiesisches Klima, dem keine Jahreszeit schadet – und die alten bestreuen und zieren dankbar den Boden, der die Wurzeln deckt, von denen sie genährt wurden, und duften noch in lieblicher Erinnerung zu dem Stamme empor, der sie trug."

Von den Blüten, die der religiöse Prozeß hervortreibt, von den geschichtlich greifbaren Niederschlägen des ungreifbaren religiösen Erlebnisses, kurz von den Anschauungen und den Gefühlen, von den Gegen-

ständen und den Zuständen spricht Schleiermacher dann in der zweiten Hälfte dieser Rede. Das den Sinnen Erstgegebene, die Natur ist für Schleiermacher (und darin zumeist unterscheidet sich sein Pantheismus von dem Spinozas oder Goethes) nur Vorhof, nicht das wesentliche Sinnbild des Alls. In Schleiermachers Andacht fehlt fast der Zauber der Sinne und der Schauer der Furcht. Er geht von der Macht des Gemüts aus, die nach Entstofflichung strebt, und er ist zu sehr Geistes- und Bildungsmensch, um in der Natur nicht eher die Feindin und die Magd des Geistes zu sehen als seine Göttin. Darin wieder ist er Spinozist, daß sein Verhältnis zum Unendlichen nur ein amor, kein timor intellectualis sein durfte. Der Mensch soll die Naturkräfte zum Dienen zwingen, um der Furcht vor ihnen ledig zu werden, wie könnten sie Gegenstand seiner Anbetung sein! Nicht die Massen der Natur, ihr roher Stoff und ihre sinnliche Gewalt gehören zur Religion, sondern ihre *Gesetze*, d. h. die vom Menschengeist selbst ihr zugemutete, eingedichtete Einheit und ewige Ordnung. Die christlichen Instinkte sind auch nach dem Verstummen der christlichen Dogmen stark genug, um Schleiermacher von jeder Art Naturreligion zu entfernen. Höchstens die anthropomorph umgedeutete, zum Gleichnis für menschliche Empfindungen gefilterte Natur läßt er als religiöse Anschauung gelten ... der Heiland selbst habe ja der Natur nichts entnommen als das Gleichnis von den Lilien auf dem Felde. Gleichnisse der menschlichen Gemütswelt findet er in der Natur: Liebe und Widerstreben, Individualität und Einheit. Doch eben die Ideen, wodurch die Natur überhaupt erst zur Anschauung zusammengefaßt werde, stammten nicht aus der Natur selbst, son-

dern aus dem Gemüt des Menschen, und damit leitet Schleiermacher zu der zweiten, ihm höheren religiösen Anschauung über: „Auch das *Gemüt* muß in einer Welt angeschaut werden". Dazu aber genügt nicht mehr der einzelne Mensch, denn der Mensch für sich kennt nicht die Liebe. Wie dem Adam im Paradies der Sinn für Welt erst aufging, als er eine Genossin hatte, so „muß der Mensch erst die Menschheit gefunden haben", um die Welt anzuschauen und Religion zu haben, „und er findet sie nur in Liebe und durch Liebe." Mit diesem Erbteil aus Platon, die seelische Liebe zur kosmischen steigernd, wendet er sich zu seinem Lieblingsinhalte: der Menschheit: „Die Menschheit selbst ist euch eigentlich das Universum." Alles andere gilt nur, insofern es zur Menschheit in Beziehung steht. Dabei ist „Menschheit" zugleich Menschtum (d. h. der Inbegriff aller Eigenschaften und Kräfte, welche den Menschen ausmachen) und Menschheit im modernen Sinn, die Summe aller menschlichen Individuen.

Die Menschheit betrachtet Schleiermacher erst als Wesen, dann als Werden . . . als Gebilde und als Geschichte, in stufenweisem Aufstieg von der Individualität zur Universalität. Hier erst kommt sein Evangelium von der Individualität zur vollen Geltung, der individualistische Pantheismus, dessen Verkündung die Reden über Religion dienen sollen, hier feiert er als Inhalt, was er bisher als Methode geübt hatte. Zu einem Hymnus auf die Individualisiertheit, auf die unerschöpfliche Mannigfalt, auf die milliardenfache Mischung der Menschheit erhebt er sich jetzt und rührt abermals an die Mitte seines Erlebnisses. Wie die Anschauung der unendlichen, mannigfaltigen Menschheit dem einzelnen Menschen Religion schafft,

so ist umgekehrt in jedem einzelnen die Menschheit auf eine eigentümliche Weise umschlossen. „Ihr selbst seid ein Kompendium der Menschheit, eure Persönlichkeit umfaßt ... die ganze menschliche Natur, und diese ist in allen ihren Darstellungen nichts als euer eigenes vervielfältigtes, deutlicher ausgezeichnetes und in allen seinen Veränderungen verewigtes Ich.“ Jedes einmalige Individuum kann sich im All spiegeln und darstellen und das All selbst wieder in jedem Individuum, anders und neu. Jedes Individuum kann Mittler des Alls sein, wenn es zu der Anschauung des Alls gelangt, welches es selbst ist. Das ist eine Weiterbildung der Leibnizischen Monadenlehre. Die Schleiermacherische religiöse Individualität besteht aber nicht nur in ihrer Allartigkeit, sondern auch im Erlebnis, in der Anschauung ihrer Allartigkeit. Sie ist All, sie schaut das All und sie schaut sich selbst wiederum als besonderes All mit einer eigenen Atmosphäre. Die individuelle Begrenztheit des Menschen wird eben dadurch zur individuellen Unendlichkeit. Hier wird deutlich, wie sehr Individualität und Universalität für Schleiermacher Korrelate sind.

Die Unendlichkeit im Individuellen bekundet sich auch in der Zeit: als Geschichte der Menschheit. Die Geschichte ist für Schleiermacher eine religiöse Veranstaltung des Universums, um die unerschöpfliche Fülle von Kräften, Wesen, Anschauungen des Alls nach und nach zu verwirklichen. Hier erscheinen die *Völker* und *Geschlechter* als die religiösen Individuen. Erscheint die Menschheit in ihrem ursprünglichen Sein gleichsam als ein Rohstoff der Religion, so soll sie durch Geschichte in organische Bildung umgestaltet werden: die Geschichte der Menschheit ist das große immer fortgehende Erlösungswerk der ewigen Liebe. Schleier-

machers Anschauungen darüber sind nicht klar, weil er hier unvermerkt dem Weltprozeß einen anthropomorphen „Weltgeist" oder „hohe Götter" unterschiebt, an die er nicht glaubt. Die ewige Liebe ist bei ihm eine Erschleichung. Die Grundschwäche seiner ganzen Religionslehre tritt jetzt hervor: daß er die Religion in ein bloßes Erlebnis setzt, in das Subjekt, ohne ein Gesetz des Erlebens zu kennen. Er wollte Religion ohne Gott begründen und muß, sobald er über das Erleben des Universums hinaus von dem Werk des Universums in der Geschichte spricht (die Natur unterschlägt oder unterdrückt er mühelos), poetisch verkleidete Allegorien des persönlichen Gottes „Weltgeist" „Nemesis" „Liebe" „Erlösung" einführen, und seelische Tatsachen zu kosmischen Mächten personifizieren. Spinoza, der nicht Religion, sondern Erkenntnis künden wollte, hat sich keusch vor solchen poetischen Künsten gehütet: er hatte sie auch nicht nötig. Schleiermacher aber, der seinen modifizierten Spinozismus durchaus als Religion ausgeben wollte, bringt für die Phantasie den lieben Gott wieder in sein Universum hinein, den Spinoza mittels der Vernunft hinausgebracht hatte, denselben Gott, dessen Entbehrlichkeit Schleiermacher selbst kühn und kühl behauptet. Hier rächt sich die anmaßliche Innerlichkeit. Das allgemeine Universum, die Natur, das ruhende Sein konnte als religiöse Anschauung des Individuums gedeutet werden, ohne daß dabei ein objektiver Beweger zur Sprache kommen mußte, nicht aber die Geschichte. Sie wird entweder zu einer bloßen Phantasmagorie des Gemüts, zu einem Akt des Fichteschen Ich vergeistigt, dann sind Weltgeist, Nemesis, ewige Liebe, Erlösungswerk Seelenzustände, nicht (wie Schleiermacher sie benutzt) objektive

Mächte, oder die Geschichte ist die immanente Selbstentfaltung schöpferischer Kraft, wie sie Herder, Goethe, Hegel geglaubt haben, dann sind jene Ausdrücke irreführende mythologische Floskeln. Oder aber sie ist wirklich die Veranstaltung eines göttlichen Willens, dann muß Religion etwas andres sein als Anschauung des Universums, *dann* muß sie Erfüllung des göttlichen Willens durch Glaube, Werk, Kult sein.

Warum konnte die Geschichte nicht ebensogut eine religiöse Anschauung des Universums werden wie die Natur, der Mensch, die Menschheit? Weil sie noch nicht wie diese anderen Anschauungen durch die Vorarbeit von Jahrtausenden zu einer gesetzlichen Einheit in der Anschauung selbst sich niedergeschlagen hatte, es sei denn, man wollte ihr einen persönlichen Lenker mit einem Endzweck unterschieben. Die Geschichte ist entweder ein Geschehen, ein Werden oder ein Tun: wenn Schleiermacher das *Sein*, *ohne* christliche Vorstellungen, eben dank Spinozas ungeheurer Konzeption, wonach ordo et connexio rerum et idearum, Sein und Erlebnis dasselbe ist, dank Kants Denk- und Sittengesetzgebung, dank der Leistung von mehr als zwei mathematischen Jahrhunderten, nach Analogie des menschlichen Gemüts behandeln konnte, nämlich als unendlich und einheitlich, als mannigfaltig und gesetzlich zugleich, als universell und individuell, so war für die Geschichte eine solche systematische Vorarbeit, deren er sich bedienen konnte, ohne es zu wissen, noch nicht geleistet, außer von der christlichen Teleologie. Was im Raum *west* braucht nur einen Grund oder ein Gesetz, was in der Zeit geschieht, fordert ein Motiv oder ein Ziel, sobald man es zugleich einheitlich und individuell sehen will. Hier ist nicht nur Mitte und

Umkreis, sondern auch Anfang und Ende, und da Schleiermacher nicht das Chaos, sondern den Kosmos allein religiös verehren konnte, nicht Massen, sondern Gesetze (wie schon in der Natur), nicht die unzähligen Individualitäten an sich, sondern nur ein gegliedertes All aus unzähligen Individualitäten, so ist es begreiflich, daß er unwillkürlich mit seinen Theologen-instinkten, die unausrottbarer in ihm saßen als sein Theologenbewußtsein, die *christlichen* Vorstellungen in sein pantheistisches All wieder hineinschob, ohne eigentlich an sie zu glauben. Ähnlich muß es jedem gehen, der sich in der Geschichte nicht mit der sinnlichen Fülle der Erscheinungen selbst, nicht mit der strömenden Allheit begnügen will (allenfalls mit den ewigen, jedoch nicht zu einem Weltkodex verknüpften Ideen dieser Erscheinungen) sondern darüber hinaus die gefühlte Einheit auf wissenschaftlich greifbare Formeln bringen will: entweder gerät er in den Bann des Christentums und raubt der Geschichte ihre selbständige Fülle zugunsten eines göttlichen Motivs oder Zwecks, einerlei, ob er wie Augustinus und Bossuet diesen Zweck von oben her oder wie Lessing, Herder und Hegel von innen her sucht, oder er gerät in den Bann der Naturwissenschaft und raubt der Geschichte ihre Individualitäten und Einmaligkeiten zugunsten allgemeiner Gesetze, bei denen das Leben durch die Maschen fällt, wie bei den modernen Positivisten.

Doch nicht die notwendige Unzulänglichkeit *jeder* Geschichtsphilosophie wird man Schleiermacher eigens zur Last legen, nur die unsaubere Verquickung von Dialektik und Glaubensbekenntnis, wobei die Dialektik die Lücken zwischen dem was er wirklich glauben kann und dem was er glauben machen möchte verdecken

soll, zwischen seinem individualisierten Spinozismus und seinem Bedürfnis, die Friedrich Schlegelsche Bildung und Geschichtsphilosophie zur Religion zu erhöhen. Bei seiner Vornehmtuerei gegenüber aller bloß sinnlichen Erscheinung und seinem religiösen Entzücken über die Fülle von Erscheinungen konnte er sich die Geschichte nur adeln, indem er ihre wirklichen Inhalte zugunsten ihres abstrakten Prozesses beseitigte, wie er schon die Massen und Kräfte der Natur verachtete, um ihre Gesetze als Universum anzuschauen – beides nur, weil er überhaupt keine Realität ehrte und erlebte als die menschliche Innerlichkeit, ohne mit der unbestechlichen Lauterkeit Kants die Grenzen seiner Organe einzugestehen. Vielmehr wollte er gerade das All erleben und so verwechselte er die Schauer, die das *Denken* des Alls ihm erweckte, die bloße *Vorstellung* der Unendlichkeit und der Mannigfaltigkeit des Alls, mit Religion. Wie die mittelalterlichen Realisten nahm er die Dialektik seines Innern für die Aktion des Universums selbst. Er verwechselte den Rausch, den er vom Denken des Universums empfing, mit dem religiösen Zustand, wodurch das lebendige Universum selbst im Menschen sich offenbart: nur dieser aber macht die eigentlichen religiösen Genien, Propheten, Priester, Heilige.

Solange Schleiermacher nur vom religiösen Zustand, vom religiösen Erlebnis redet, kann man ihm schwer nachweisen, ob er vom Universum selbst oder nur vom Gedanken des Universums berauscht ist, ob er es geschaut oder bloß sich vorgestellt hat: denn er zeigt es ja nicht, er zeigt ja bloß, wie dem zumute ist, der es anschaut. Sobald er auf die Anschauungen näher eingeht, muß er sich verraten und erregt das Mißtrauen.

Daß er die Natur nicht als Universum geschaut hat zeigt sich bald: gut – man kann immer noch religiös sein, ohne von der Natur zu wissen. Dann: das menschliche Gemüt – das ist er selbst, das hat er erlebt, aber wir geben ihm nicht zu, daß das menschliche Gemüt für sich ein Universum oder auch nur eine Anschauung ist, es sei denn gefüllt mit einem Schaubaren. Nun aber kommt er auf ein solch Objektives zu sprechen: auf die Menschheit als Geschichte. Die soll ja das Universum schlechthin sein – und hier zeigt sich, daß er dies Universum gar nicht als solches angeschaut hat. Um seinen Mangel an Anschauung zu verdecken, führt er eine poetische Allegorie ein, an die er selbst nicht glaubt, mit der er als Poet spielen dürfte, aber nicht als Verkünder und Bekenner: „So seht ihr, wie der hohe Weltgeist über alles lächelnd hinwegschreitet, was sich ihm lärmend widersetzt; ihr seht wie die hehre Nemesis, seinem Schritt folgend, unermüdet die Erde durchzieht, wie sie Züchtigung und Strafen den Übermütigen austeilt, welche den Göttern entgegenstreben, und wie sie mit eiserner Hand auch den Wackersten und Trefflichsten abmäht, der sich . . . dem sanften Hauch des großen Geistes nicht beugen wollte." Das ist weder religiöses Bekenntnis noch philosophische Erkenntnis, sondern theologisch-poetische Rede, die Schleiermachers ganze Glaubwürdigkeit in religiösen Dingen in Frage stellen kann und den Kalauer Nietzsches über seinen Namen rechtfertigt.

Wohlverstanden: nicht daß er weder zur Natur noch zur Geschichte ein unmittelbares, ein über Denken und Vorstellung hinausreichendes Lebensverhältnis, ein sinnliches Verhältnis hatte, ist Schleiermacher vorzuwerfen. Man kann ohne ein solches Verhält-

nis ein Religionsstifter sein. Aber daß er ohne ein solches die Religion gerade auf die Anschauung des Universums begründen und dabei noch ohne den lieben Gott auskommen wollte, aus religiös mißbrauchtem Spinozismus, aus verkappter Theologie und aus überspanntem Bildungskult, *das* hat ihn zu Zweideutigkeiten geführt, zu feigem Schwiemeln zwischen Theologie und Philosophie, zu dialektischen Eselsbrücken, die einem Prediger der Religion am wenigsten anstehen.

Die Menschheit im Werden, als Geschichte, ist ihm die höchste dem einzelnen Menschen mögliche Anschauung vom Universum, aber nicht die Grenze der Religion. Da das Universum unendlich ist und die Menschheit selbst sich zu ihm verhält wie der einzelne Mensch zu ihr, so strebt alle Religion nach einer „Ahndung von etwas außer oder über der Menschheit". Als ein solches Postulat, nicht eigentlich als ein wirklicher Anschauungsinhalt, nicht als eine gegebene Wirklichkeit, sondern als ein seelisches Bedürfnis, als das Substrat einer menschlichen Anlage hat nun die Gottheit in der Schleiermacherischen Religion ihren Platz. Die Stelle, wo er sie einführt, ist unklar und muß es sein: Schleiermacher will ja den objektiven, rächenden, lohnenden, erziehenden, strafenden, persönlichen Gott der Bibel um keinen Preis hereinlassen .. er ist ihm wesentlich der Gott, der einseitig *moralischen* Weltansicht, die er bei jeder Gelegenheit als das Widerspiel der religiösen Allumfassung bekämpft. Andrerseits aber staken ihm die Ideen von Erziehung des Menschengeschlechts, von beständigem Fortschreiten zu einem Ziel, von Vergeltung jeder Hybris – Ideen des Humanitätszeitalters, die im Grund nur verkappte Theologie waren – zu tief im Blut, als daß er ohne einen *über-*

menschheitlichen Träger dieser Ideen hätte auskommen können. Eine Aushilfe ist da der „Weltgeist", der sich bescheiden und fast heimlich unter die religiösen Anschauungen mischen darf, in der Hoffnung, daß niemand ihn so genau nach Herkunft und Anspruch ausfragen wird. Wer es aber dennoch tut, der muß erfahren, daß dieser Weltgeist der totgesagte liebe Gott ist, der unter angenommenem Namen als Allegorie verkleidet wieder zu seinem Besitz zu kommen hofft.

Von den religiösen Anschauungen geht Schleiermacher zu den religiösen Gefühlszuständen: Demut vor der Größe des Universums, Liebe zu den Menschen, den sichtbaren Darstellungen des Universums als Menschheit, Dankbarkeit gegen die religiösen Brüder, Führer und Helfer, Mitleid mit dem großen irrenden Haufen und Reue über „dasjenige in uns, was dem Genius der Menschheit feind ist". Diese Stelle über die Gefühle ist die schwächste und nüchternste der ganzen Rede, man merkt ihr an, daß sie nur erklügelt ist – Abstraktion eines Geschichtsphilosophen, der den Gang der Menschheit nicht unempfindlich mit ansehen will, Empfindungen, die der „Geschmack des Universums" im Gaumen seines Gemüts hervorruft. Bezeichnenderweise fehlt unter den religiösen Gefühlen die Furcht: denn Demut und Reue sind, wie Schleiermacher sie faßt, mehr wissenschaftliche Gesinnungen als seelische Zustände. Beziehungen zwischen dem Universum und dem Ich machen die Frömmigkeit aus, oder vielmehr nur Beziehungen zwischen Mensch und Menschheit. Schleiermacher ist eben ängstlich bedacht, Religion und Moral auseinander zu halten. Alles was nach Gesetz, nach Müssen, nach Tätigkeit aussieht, soll um jeden Preis aus der Religion ausgeschlossen, in

die Moral verwiesen werden, und darum darf derjenige Schauer, aus dem geschichtlich alle Religion sich entwickelt hat und der in allen Graden der Vergeistigung von der tierischen Angst bis zur „Seligen Sehnsucht", von der Opferlust bis zur mystischen Ekstase, den religiösen Zuständen zugrunde lag oder beigemengt war, aus dem Moses das Gesetz wie Christus die Erlösung verkündete, dem das delphische Orakel und die eleusinischen Mysterien dienten, darum darf die Furcht die selbst für die Liebes- und Gnadenreligion Voraussetzung ist, bei Schleiermacher nicht mitreden.

Und hier verrät sich besonders deutlich, daß Schleiermacher unter Religion eigentlich Bildung, Friedrich Schlegelsche Bildung versteht. Er nennt die Gefühle das Selbsttätige in der Religion und meint damit das, was Menschen zur Universalität bildet, vor der Einseitigkeit des *Handelns* und *Wirkens* (Handeln und Wirken ist immer das schlechthin Außerreligiöse für ihn) bewahrt. Das Handeln, auf das Endliche gerichtet, will Virtuosität, die Religion, empfänglich für unendliche Anschauungen, selbsttätig *nur* durch unendliche Gefühle (wie schlegelisch Gefühle als Tätigkeit auszulegen!) will Universalität. Gottesdienst könnte sie dabei nur stören. Darum enthalten die Sätze, womit Schleiermacher seine positive Darlegung der religiösen Inhalte und Zustände abschließt, Wort für Wort den Sinn des romantischen Bildungsideals, und zwar im besonderen Gegensatz sowohl zum aufklärerischen wie zum klassischen, während sie historisch, psychologisch und philosophisch gleich unzulänglich sind als eine Deutung der Religion. „So setzt der Mensch dem Endlichen, wozu seine Willkür ihn hintreibt, ein Unendliches, dem zusammenziehenden Streben nach etwas

Bestimmtem und Vollendetem [lies Nützlichem oder Plastischem] das erweiternde Schweben im Unbestimmten und Unerschöpflichen an die Seite; so schafft er seiner überflüssigen Kraft einen unendlichen Ausweg und stellt das Gleichgewicht und die Harmonie seines Wesens wieder her." Virtuosität (d. h. Talent oder Charakter) ist die Melodie, zu der die Religion (d. h. die Bildung) die Harmonie gibt. Das *Unendliche* ist nur bemüht worden, um das romantische Bildungsideal religiös zu färben.

Es oblag Schleiermacher, noch seinen Gebildeten über die eigentlichen Religionsphänomene hinwegzuhelfen, die Religion noch näher der Bildung anzugleichen, nachdem er sie, immer wieder, von der Moral gereinigt hatte: Wunder, Eingebungen, Offenbarungen, Weissagungen waren seinem Spinozismus ebenso zuwider wie der Aufklärung und dennoch durfte er sie nicht mit den Mitteln der Aufklärung aus dem Bereich der Religion entfernen. Hier half ihm seine Dialektik, kraft deren er jede geschichtliche Realität in geistige Sinnbilder, Zeichen, Beziehungen verflüchtigte, bis nichts mehr von ihrer widerspenstigen Dichte und Schwere übrig blieb. Er ist darin der Vater aller modernen Apologetiker, die von Amts wegen oder aus innerer Unschlüssigkeit Sätze und Fakten vertreten müssen, woran sie nimmer recht glauben können. Das symbolistische Zurechtlegen durch höhere Dialektik hat recht eigentlich Schleiermacher in Schwung gebracht, als theologische Weiterbildung des allegorischen Auslegens mittels rationalistischer Logik. Wir werden dieser verhängnisvollen Fähigkeit Schleiermachers noch deutlicher bei seinen Briefen über die Lucinde begegnen, wo er einen literarischen Tatbestand durch

seine Dialektik geradezu fälscht, einerlei ob aus freundschaftlichem Wegsehen-wollen oder aus kunstfremdem Nichtsehen-können.

Nachdem er, in Fortsetzung der lutherischen Lehre vom Glauben, das Objektive aus der Religion weggedeutet hatte, Religion ganz in Erlebnis und Beziehung verwandelt hatte, konnte es ihm leicht fallen, auch die religiösen Phänomene für bloße „Reflexionen über die ursprünglichen Verrichtungen des religiösen Sinnes" auszugeben, die geschichtlichen Vorgänge oder Wirkungen zu verflüchtigen zu „Beziehungen einer Erscheinung aufs Unendliche". „Wunder ist nur der religiöse Name für Begebenheit, jede, auch die allernatürlichste . . . sobald sie sich dazu eignet, daß die religiöse Ansicht von ihr die herrschende sein kann, ist ein Wunder." Da haben wir ein Muster für die verschleiernde Dialektik. „Sobald sie sich dazu eignet" – hier eben liegt die Schwierigkeit, über die Schleiermacher hinweg gleitet. Wann eignet sich eine Begebenheit? es sind objektive Eigenschaften, die ein Wunder von einer gewöhnlichen Begebenheit geschichtlich unterscheiden. Und so ferner: „Was heißt Offenbarung? Jede ursprüngliche und neue Anschauung des Universums ist eine." Hier verschleiert der Dialektiker das Wesentliche durch die leeren Worte ursprünglich und neu: in der konkreten Füllung dieser Worte läge eben die wahre Definition. Oder: „Was heißt Eingebung? Es ist nur der religiöse Name für Freiheit." Schleiermacher bringt das geschichtlich Besondere in einem Allgemeinbegriff unter, in den es unter andrem *auch* hineinpaßt, und stellt sich als habe er es damit erklärt. „Was sind Gnadenwirkungen? Alle religiösen Gefühle sind übernatürlich, denn sie sind nur insofern

religiös, als sie durchs Universum unmittelbar gewirkt sind." Das ist eine offenkundige Petitio principii, die in die Erklärung mit neuen Worten das einschmuggelt, was schon in dem zu Erklärenden liegt. „Was ist ein Hund? Jeder Hund ist ein Säugetier, denn er ist nur insofern Hund, als er lebendige Junge zur Welt bringt." Schleiermacher verliert sich in eine reine Wortklauberei – alles um sein proton pseudos zu retten, Religion sei eine reine Erlebnissache und (was er sich selbst nicht eingesteht, weil er gar nicht über die Bildung hinaus sah) eigentlich dasselbe wie Bildung. Folgerecht löst er den Glauben von jeder historischen Tradition und raubt dem Halt, den Luther nach der Entwertung des Kultes und der guten Werke den Protestanten noch gelassen hatte, den heiligen Schriften die religiöse Verbindlichkeit: „Jede heilige Schrift ist nur ein Mausoleum der Religion, ein Denkmal, daß ein großer Geist da war, der nicht mehr ist." Es soll nichts übrig bleiben als die bloße Emotion des Gemüts, die auf ein Universum, d. h. auf die Vorstellung eines Universums zurückgeführt wird: wo dies Universum sich historisch objektiviert, nicht als inneres Erlebnis, sondern als faktische Wirkung, sinnliches Bild, sachliche Urkunde, als Kultus, Mythus, Dogma sich bezeugt, da eilt Schleiermacher es dialektisch zu verallgemeinern, zu verinnerlichen, d. h. zu vernichtigen. Das angebetete Universum selbst war ihm ja nur eine seelische Funktion.

So scheut er auch die letzte Verdunstung nicht: die Gottheit macht er zu einer „einzelnen religiösen Anschauungsart", wohlverstanden Anschauungs*art*, Funktion, nicht einmal Anschauung. Damit aber wird Gott nicht nur geleugnet, sondern was weit

irreligiöser ist, für überflüssig oder gleichgültig erklärt. Der Glaube an Gott „hängt ab von der Richtung der Phantasie". Man kann nicht deutlicher verraten, daß man die Religion mit der Bildung verwechselt: den gottschaffenden Akt in uns, der zugleich ein subjektives Erleben unsres Ich ist und ein objektives Darleben unsres Selbst, mit dem weltempfangenden Zustand, der kosmisches Geschehen in seelische Funktionen umsetzt. Mit Gott fällt auch die Unsterblichkeit, ja Schleiermacher epatiert seine Gebildeten, und zumal die Kantianer darunter, durch einen Angriff auf den Unsterblichkeitsglauben, als auf die Sucht nach Verewigung des Endlichen, da doch dem Religiösen das Aufgehen des Endlichen im unendlichen Universum am Herzen liegen müsse. Man beachte, daß Schleiermacher sich nirgends darum kümmert, was nun wirklich sei, ob es Gott, Unsterblichkeit usw. gebe (gleichgültig, ob er die Frage als Gläubiger bejahe, als Skeptiker bezweifle, als Atheist verneine, als Kantianer ins Reich der Transzendenz verweise) sondern, daß er nur dialektisch erörtert, welche Art des Glaubens religiös zu nennen sei, und doch wäre auch zur richtigen Beantwortung schon dieser Frage eine stärkere Teilnahme an dem wirklichen Sein vorausgesetzt, als sie Schleiermacher hegt. Er ist ein Vorläufer des modernen Relativismus und Funktionalismus.

Überall ist ihm die Beziehung wichtiger als das Wesen, das Verhalten zum Universum wichtiger als das Universum selbst: ja, das Universum ist ihm eigentlich nur da, damit der Mensch sich *dazu verhalten* kann oder damit die so hochmütig behandelten Endlichkeiten in einem Unendlichen d. h. Unverbindlichen aufgehoben werden können, damit er Bildung guten Ge-

wissens als Religion feiern kann. Die Rede vom Wesen der Religion schließt mit einem Satz der nochmals Religion und Bildung identifiziert: „Mitten in der Endlichkeit eins werden mit dem Unendlichen und ewig sein in einem Augenblick, das ist die Unsterblichkeit der Religion." Nein, es ist die Unsterblichkeit der Bildung!

Die dritte Rede handelt, wie ihr Titel „Über die Bildung zur Religion" schon andeutet, von den Wegen zur Religion, von der Art wie sie durch Eingeweihte den Uneingeweihten vermittelt wird. In der Apologie wollte Schleiermacher zunächst sich selbst, in der zweiten Rede seinen Gegenstand, in der dritten sein Publikum darlegen. Auch hier hat es der Verteidiger mit einem negativen und einem positiven Teil der Bildung zu tun: mit Hemmnissen und mit Fördernissen der religiösen Bildung (beide diesmal nicht nacheinander abgehandelt, sondern ineinander verflochten). In der Einleitung bekennt er sich nochmals wie in der Apologie als einen Werber, aber er lehnt jeden ungeduldigen Bekehrungseifer ab, der zur Religion anders führen will als durch freie Äußerung und Mitteilung ihrer selbst. Er verhehlt sich nicht den möglichen Mißerfolg seines Unternehmens im Hinblick auf die Ungunst, unter der die Bildung zur Religion jetzt stattfinde. So gibt er eine Kritik seines Zeitalters. In der allgemeinen Erschütterung nach der französischen Revolution, da die Menschen zuerst für den Bestand ihrer nächsten endlichen Güter mit aller Mühsal sorgen, darf man Empfänglichkeit für das Unendliche nicht erwarten. Aber welche Hemmnisse liegen schon in der Menschennatur überhaupt? Wie kann überhaupt auf einen Menschen von innen heraus gewirkt werden?

Man kann ihm Vorstellungen einflößen, ihn zum „Magazin fremder Ideen“ machen, aber nicht bewirken, daß er die gewünschten aus sich hervorbringe. Auf den Mechanismus des Geistes kann man wirken, nicht in seinen Organismus eindringen. Schon diese Unterscheidung ist eine Absage an den Rationalismus und den Empirismus, an die bis dahin gültige, ursprünglich französisch-englische Ansicht. Hier kommt eine neue Gefühlsweise zu Wort, der deutsche Sinn für das *Organische*, der von Hamann als Prophetie, von Herder als Lehre, von Goethe als Werk offenbart, in der Romantik als Gesinnung waltete. Dieser Sinn hat bei Schleiermacher eine seiner bezeichnendsten Fassungen gefunden: „Aus dem Innersten seiner Organisation muß alles hervorgehen, was zum wahren Leben des Menschen gehören und ein immer reger und wirksamer Trieb in ihm sein soll.“ Außer dem Schlegel-Kreis dürfte nicht vielen Lesern Schleiermachers dieser Satz so selbstverständlich richtig erschienen sein, wie uns von romantischen Gedanken seit hundert Jahren unbewußt Miterzognen.

Dieser Satz gibt zugleich den Grundtext der ganzen dritten Religionsrede. Aus ihm folgt zunächst, ebenfalls ein Paradox für die meisten „Gebildeten“ jener Tage: daß Religion nicht lehrbar ist, so wenig wie Urteilskraft, Beobachtungsgeist, Kunstgefühl oder Sittlichkeit. Mit einer solchen Behauptung schlug Schleiermacher seinen älteren Zeitgenossen ins Gesicht. Lehrbar schien dem Rationalismus alles, und das ganze Dasein der damaligen Wortführer des großen Haufens beruhte auf diesem Wahn. Das selbständige und selbsttätige Wachsen der inneren formgebenden und lebenverbreitenden Kräfte setzt Schleiermacher

diesem Wahn entgegen, als deutscher Romantiker, und von diesem Werden, nicht von einem zweckmäßigen Tun erwartet er auch die Verbreitung der Religion: „Sobald der heilige Funken aufglüht in einer Seele, breitet er sich aus zu einer freien und lebendigen Flamme, die aus ihrer eigenen Atmosphäre ihre Nahrung saugt.“ Von innen nach außen wächst die Religion, nicht von außen nach innen wird sie gemacht. Nicht der Meister macht sich seine Jünger, sondern die Jünger wählen sich ihren Meister, weil er dasjenige in der Atmosphäre ist, was ihrem religiösen Trieb die sicherste Nahrung gibt, und nur solange er sie ihnen gibt. Auch hier fast ängstlicher Bedacht, aus der Religion alles fernzuhalten, was nach Zweck, Tun, Zwang, bewußter Ordnung aussieht: was nicht aus dem Individuum allein abzuleiten ist.

Die Bildung zur Religion besteht nicht darin, daß man Menschen ohne religiöse Anlage die Religion einimpft, sondern daß man die religiöse Anlage reinigt, befreit und kräftigt von dem Druck der widerreligiösen Gewalten des Zeitalters: von der *Verständigkeit*, mit der Sucht nach greifbarer endlicher Erkenntnis, und von der *Nützlichkeit*, mit der Sucht nach greifbarem endlichen Arbeitserfolg. Noch einmal faßt er sie hier mit einer Erbitterung an, worin eignes Jugendleiden unter diesem Joch nachzittert, wie er sie in den ersten Reden mit Ironie beleuchtet hatte. Mit nachdrücklichem Hohn malt er den nüchternen Sinn, der nicht forscht woher und was, sondern immer wozu. Und noch einmal verteidigt er ausführlich gegen die Nützler und Vernünftler das zwecke- und nutz-lose Universum und alle Kräfte und Triebe die zweck- und nutzlos der Beschauung und Erkenntnis des Unendlichen gewidmet sind, die un-

bedingte Autonomie aller Seelenkräfte, den Selbstwert der geistigen Anlagen, die ihre Gesetze nicht von außerhalb empfangen dürfen, sondern nur aus ihrer eignen Not und Fülle, Liebe und Freiheit: die Wissenschaft, die Kunst, die Religion. Nicht um des Nutzens willen, auch nicht einer außerhalb ihrer liegenden Instanz zu gefallen, der Sittlichkeit, dem Staat, der Gesellschaft, sondern um ihrer selbst willen sollen jene Werte walten, sie alle unabhängig höchste Formen des unendlichen Lebens. So allein wird das Universum gesucht und gefunden, und alles was die Rationalisten und Utilitarier gelten lassen „ist ein kleiner und unfruchtbarer Kreis ohne Wissenschaft, ohne Sitten, ohne Kunst, ohne Liebe, ohne Geist, und wahrlich auch ohne Buchstaben." Und gerade dies sei die Art des Zeitalters, worin die religiöse Anlage, der Sinn fürs Unendliche, sich durchsetzen soll.

Wo findet sie nun in einer solchen Welt dennoch Ansatzpunkte, Ausblicke in das von Nützlichkeiten verhangene Universum? *Geburt* und *Tod* sind solche Punkte, die beiden Mysterien, die auch dem nüchternsten Menschen über seine Zwecke hinaus einen Schauer des Unendlichen vermitteln. Und dann ist solch ein Punkt die ganze Innerlichkeit des Menschen selbst: denn die äußere Welt hat der Utilitarismus klein – d. h. endlich und zweckhaft gemacht. Schleiermacher zeigt witzig mit welchen Mitteln. Auch mit der inneren Welt habe man es versucht „mittels der erklärenden Psychologie". Doch hier hatten ihn Kant und Fichte schon vertrieben oder nach Schleiermachers Wort: die Psychologie hat der Anschauung wieder das Feld geräumt. Daran eben seien die religiös beanlagten Menschen des rationalistischen Zeitalters zu erkennen, daß sie in sich gekehrt ihr

Inneres anschauen wollen. Schleiermacher sucht einen festen Punkt der Religion, von dem aus er die vernünftlerische und nützlerische Erde aus den Angeln heben kann, den findet er in der reinen Selbstbeschauung. *Mystik* und *Phantastik* ist denn zunächst die Farbe der zeitgenössischen Religiosität – er denkt wohl an Lavater, an die schönen Seelen, an St. Germain und ähnliche Naturen, religiöse Mischtypen, denen es an Geist oder an Stoff fehlt, an Kraft oder an Fülle der Anschauung, deren religiöser Sinn aus Mangel an Welt verkümmert oder im Selbstmord des Geistes durch das sacrificio dell' intelletto endet. Bei dem ersten Typ mag er Leute wie Jacob Böhme gemeint haben, das zweite liest sich wie eine Weissagung auf das Ende mancher Romantiker, Fr. Schlegels oder Brentanos.

Nicht an Masse, nicht an Stoff der Religion überhaupt fehlt es, sondern an anerkannten Repräsentanten, an Heroen der Religion. Zerstückelt, verblasen ist sie in der Welt und harrt der heiligen Seelen, die sie wieder sammeln und allsichtbar darstellen. Voraussetzung dafür sei die Aufhebung der Verstandes-Sklaverei, in der das gegenwärtige Geschlecht schmachte. Es fehle an Freiheit des Sinns, alle Geisteskräfte werden mißbraucht zu Verstandesübungen und damit werden alle Verbesserungen in Methode und Unterricht von vornherein hinfällig. Denn nur die Umwandlung hat Dauer, die aus den höchsten Prinzipien, aus dem Unbedingten, aus unbegrenzter Freiheit des Sinnes abgeleitet ist. Freiheit des Sinns, die sehr wohl mit Beschränkung des Tuns vereinbar ist und nicht ein „enzyklopädisches Herumfahren" fordert, kennt drei Wege zum Universum, d. h. zur Religion: 1. nach innen, die Ent-ichung, die uns das Unendliche in uns selber eröffnet (Mystik),

2. nach außen, die Erforschung der äußeren Unendlichkeit (Wissenschaft), 3. die Vermittlung beider, die Richtung auf das in sich Vollendete, die im Ich das All, im All das Ich darstellt: die Kunst. Mystik, Wissenschaft als Welt-anschauung[1]), und Kunst, jede um ihrer selbst willen aus Freiheit des Sinns betrieben, führen notwendig zur Religion.

Es ist eine Huldigung Schleiermachers an Friedrich Schlegel, ein Beweis mehr seiner romantischen Anempfindung denn seines ursprünglichen Bedürfnisses, wenn er hier die Kunst als eine Führerin zur Religion ausdrücklich verherrlicht. Er verweilt bei ihr mit dem salbungsvollen Nachdruck, der ihn bläht so oft er von Dingen spricht, die er mehr als Mysterien von ferne verehrt als aus eigener Erschütterung kennt. Er spricht von der Kunst wie von der Liebe, und er hatte zu beiden ein ähnliches Verhältnis der Scheu und Fremdheit, nur daß er bei der Kunst es bekannte, bei der Liebe aber – einem Mysterium, das nicht an Leistungen bewährt und geprüft werden kann – *eingeweiht* zu sein glaubte. Die Verschwisterung von Religion und Kunst ist also weniger Schleiermacherisches Eigengut als romantisches Gemeingut, eine der wichtigsten Folgen von Friedrich Schlegels unbewußter Mitarbeit. Diese Doktrin hat dann auf die romantische Gesamthaltung und Lehre sehr stark zurückgewirkt, zumal auf Novalis und Tieck. Ein Wink an Tieck und Wackenroder warnt die Kunstbrüder, Religion und Kunst nicht völlig zu verwechseln unter dem Druck der Zeit. „Freundliche Worte und Ergießungen des Herzens

[1]) Wenn wir nicht irren, ging von dieser Rede aus das Wort „Welt-Anschauung", hier noch prägnant gebraucht, in den Sprachschatz und Sprachschwatz der allgemeinen Bildung über.

schweben ihnen auf den Lippen und kehren immer wieder zurück, weil sie ... den letzten Grund ihres Sehnens und Sinnens noch nicht finden können." Die „Gebildeten" mahnt er, die Freiheit des Sinnes (jeder an seinem Platz) zu bewähren und seine besondere Anlage für Kunst, Wissenschaft, Moral oder Philosophie zu lösen von den endlichen Zwecken, sie zu üben um ihrer selbst, um des Unendlichen willen, aus dem sie kommen und auf das sie hinführen. Kurz, die *Bildung* selbst hat die Macht der Religion, dem Sinn fürs Universum die Bahn zu bereiten. Wird nun erst echte Bildung da sein, so wird Religion von selbst entstehen. Schon sieht der Prediger „einige bedeutende Gestalten eingeweiht ... aus dem Heiligtum zurückkehren". Bildungsheroen wie Kant, Goethe, Fichte meint er damit, vielleicht Schlegel selbst. Schon ist die Bildung im Erwachen, die romantische Bildung – und so schließt auch die dritte Rede mit dem freudigen Ausblick, der zeigt, wie sehr Schleiermacher Bildung und Religion verwechselt, wie sehr ihm das religiöse Problem mit dem Bildungsproblem zusammenfällt. Die Religion will er wecken, und auf Schritt und Tritt verrät er, was er eigentlich unter diesem Namen sucht, wessen Sklaverei ihn wirklich quält und mit wessen Erlösung er sich selbst erlöst fühlen würde: es ist die Bildung.

Wenn ihm nun Bildung Religion ist, so hatte Schleiermacher diejenigen Tatsachen der Religion, die nicht auf Bildung allein zurückzuführen sind, so lange durch seine Dialektik zu sieben und zu filtern, bis von ihnen nur das Bildungsartige zurückblieb. Wir haben eine Probe davon schon in der zweiten Rede, wo er die religiösen Phänomene der Einzelseele, Weissagung, Eingebung, Wunder usw. so deutet, daß nichts Bil-

dungswidriges mehr an ihnen haftet. Da es sich dabei noch um Erlebnisinhalte handelte, so hatte er nicht allzuschweres Spiel, obwohl es schon hier nicht ohne Sophismen abging. Was die Aufklärer rationalistisch und psychologisch ausgelegt hatten, das hatte Schleiermacher romantisch symbolisiert – das sind nur zwei Methoden oder Moden verschiedener Zeitalter, einem unliebsamen Tatbestand seine Tatsächlichkeit zu nehmen. Schwieriger als die Umdeutung der bildungswidrigen religiösen Erlebnisse war die der großen geschichtlichen Gründungen und Ordnungen, die vor allem bisher für Gläubige wie für Spötter, für Gebildete wie für Ungebildete als die eigentlichen Zeichen und Gefäße der Religion gegolten hatten: die Kirchen und ihrer Vertreter, die Priester. Auch vor dieser Aufgabe scheute Schleiermacher nicht zurück. Nachdem er vom Innerlichen der Religion, von ihrem Seelengehalt in den drei ersten Reden gesprochen, behandelt er in den beiden letzten ihre Form und ihre Formen, ihre Gestalt im Leben der Menschheit.

Die vierte Rede: „Über das Gesellige in der Religion oder über Kirche und Priestertum" (sie könnte heißen „Über die geistige und die weltliche Kirche") faßt die Frage mehr systematisch, die fünfte „Über die Religionen" mehr historisch. In beiden Reden sollen die letzten und größten Hindernisse beseitigt werden, die der völligen Vergeistung und Verinnerung der Religion, ihrer Umdeutung zu einem romantischen Bildungsideal im Wege stehen. Zugleich aber soll dies Bildungsideal selbst werbefähig gegenüber den „Kirchen", den geistlich-weltlichen Anstalten erhalten werden. Handeln die ersten Reden von dem oder den Einzelnen und vom religiösen Erlebnis, so spricht jetzt Schleiermacher von der

Gesamtheit und den religiösen Ordnungen. Die Bildung schien mit der Religion allenfalls wetteifern, zur Religion gemacht werden zu können, solange nur der Einzelne in Frage kam, aber es schien schwer, Bildung und Religion zu vertauschen, sobald Massen oder auch nur Gemeinden gefüllt und gefügt werden sollten. Wollte Schleiermacher die Menschheit nicht preisgeben, so mußte er den „Kirchen" ein Gesamtprinzip entgegensetzen, das so innerlich war wie das religiöse Erlebnis als Individual-prinzip, und das doch übergreifende und vereinigende Gewalt besaß. Dies Prinzip, eines der romantischen Grundprinzipien, das Kirche und Staat ersetzen und den Geist zum Alleinherrn der Gemeinschaft machen sollte, war die *Geselligkeit*: sie ist die Vergottung eines besonders romantischen Talentes, Bedürfnisses und Zeitzustandes. Diese Vergottung ist ein Hauptziel von Schleiermachers vierter Rede.

Daß das Ich nicht nur sein soll, nach Fichtes Befehl, sondern auch sich mitteilen soll, nach dem des „Sym"-fanatikers Friedrich Schlegel, ist die Urformel der romantischen Geselligkeit, die in den Berliner und Jenenser Gemeinschaften der neuen Bildung zuerst den Weg über die vereinzelten Individuen hinaus zeigte. Vorwegnehmende und zeitüberfliegende Menschen wie Novalis und Schlegel durften in solchen begeisteten Coenakeln den Keim einer künftigen Bildungskirche ahnen. Schleiermacher hatte diese Ahnung ausführlich zu begründen durch die Rede über das Gesellige in der Religion. Er beginnt mit dem Mitteilungsbedürfnis, dem Expansionstrieb des religiösen Sinns, wodurch die Religion erst den Zeitgenossen verdächtig und verhaßt werde, nicht mehr als eine Krankheit Einzelner, sondern als eine Massenseuche.

Es sei dem Menschen eigen mitzuteilen was ihn bewegt, und die Unendlichkeit der Religion selbst lasse den Einzelnen seine Schranken fühlen, die er durch fremde Medien wenigstens erweitern kann. Mitteilung des Unendlichen aber überschreitet den Alltagsverkehr und verlangt größeren Stil, eine höhere Art der Gesellschaft und Versammlung. Wer des Gottes oder des Unendlichen voll ist, tritt hervor durch „freie Regung des Geistes, Gefühl der herzlichsten Einigkeit jedes mit allen und der vollkommensten Gleichheit, gemeinschaftliche Vernichtung jedes Zuerst und Zuletzt und aller irdischen Ordnung", um Wunder oder Gesichte zu enthüllen, zu weissagen oder zu mahnen und die Herzen aller Hörer gleichmäßig zu füllen mit dem was ihn füllt. Ihm antwortet harmonisch das Bekenntnis der Hörer und geheimnisvolle Bräuche und Gebärden verbinden den Verkünder mit seinen Gleichgestimmten zum Zeichen eines bestimmten Erlebnisses. So etwa malt Schleiermacher die Entstehung der echten Kirche. Sie ist ihm eine gesteigerte Gesellschaft, vereinigt durch ein bestimmtes neues Allerlebnis. Jeder ist darin Priester, der ein religiöses Erlebnis aufschließt und mitteilt, jeder ist Laie, der es neu empfängt und erfährt.

Von vornherein wird aus dem Begriff der Kirche alles ausgeschieden, was nicht reine Innerlichkeit, pures Erlebnis ist: jede Stiftung, jede Magie, jede Ordnung, kurz alles was den geschichtlichen Begriff der Kirche, der Hierarchie ausmacht und was nicht nur die Aufklärer der Religion immer vorwerfen, sondern auch die Gebildeten von ihr abstößt, um ihrer Folgen willen, als da sind Priesterdünkel, Verfolgungsgeist, Sektenwesen. In lockenden Farben, die keiner je bestehenden Wirklichkeit entnommen sind, malt Schleiermacher

die notwendige Einigkeit, Duldsamkeit, die Umfassung, den gegenseitigen Austausch der Religionsgesellschaft aus, in der die verschiedensten religiösen Sinnesrichtungen und Erlebnisarten einander ergänzen. Er zeichnet ein Ideal, und zwar ein Bildungsideal und auch das nur, indem er die Menschen ohne Willen, ohne Leidenschaften, ohne Charakter, die Erlebnisinhalte ohne jene nähere Bestimmung läßt, kurz eine Gemeinschaft fordert ohne sinnlichen Stoff und ohne geistige Form, in der lediglich ein geistiger Gehalt, *eine Erlebnisart an sich* vorausgesetzt wird. Nicht einmal die ersten Christen verwirklichten dies Ideal: was sie zusammenhielt war Stiftung, Magie und Ordnung – nicht eine bloße Gemütsbewegung. Was Schleiermacher hier ausmalt ist das religiös verklärte Bild eines Bildungszirkels, wo der Eine Kunst, der Andre Mathematik, der Dritte Geschichte treibt, und wo ein freier Austausch von Kenntnissen und Erfahrungen auf gemeinsamem Niveau stattfindet, eine Art Akademie. Aber es ist eine seiner symbolistisch poetischen Verschleierungen, wenn er dies Bildungsideal gleichnishaft auf die Religion überträgt. Religion blüht nicht dort am reinsten, wo die vielen Möglichkeiten sich mischen, sondern wo das Eine was jeweils not tut gebietet, durch Ausschließung, Verschmelzung oder Aufsaugung des Vielen. Wenn Schleiermacher sagt, „Mystiker und Physiker in der Religion, Theisten und Pantheisten . . . sollen nur eins sein, ein Band umschließt sie alle“ so verwechselt er eine Akademie von Religionsphilosophen mit einer Gemeinde von Gläubigen: immer wieder vertauscht er religiöse Not mit gebildeter Empfänglichkeit.

Nachdem Schleiermacher die Kirche bestimmt wie

sie nicht ist oder nicht erscheint, oder nur in wenigen über Zeiten und Zonen Getrennten lebt, untersucht er das Verhältnis der wirklich bestehenden Kirchen zur Religion. Diese wirklichen Kirchen kennen im Gegensatz zur wahren Kirche nicht Gegenseitigkeit der Mitteilung, sondern alle wollen empfangen und nur einer soll geben. Die „negativ religiöse" Menge, welche nur Religion sucht, aber keine hat, findet hier ihren Platz, die vielen, welche die Zeichen für den Sinn, die Buchstaben für den Geist, die Bräuche für das Erlebnis nehmen – kurz, die Ungebildeten! Der relative Wert, den Schleiermacher dieser wirklichen Kirche zugesteht, ist ihre Propädeutik. Während die wahre Kirche nur die umfaßt, die schon Religion haben, dient die wirkliche als Bindungsmittel zwischen diesen und den Suchern, sie entnimmt der wahren Kirche ihre Priester, um die Schüler und Lehrlinge heranzubilden. Viel kommt freilich dabei nicht heraus ... mit der Verachtung, die Schleiermacher für alles Einzeln-Bedingte des menschlichen Daseins hegt, gibt er zu, daß sie es mehr mit bloßem Verstehen, Glauben und Handeln als mit Anschaun und Fühlen zu tun hat, daß sie Dogmen und Mythen braucht. Wo das Unendliche an die geschichtliche irdische Realität streift, wendet sich Schleiermacher angewidert ab.

Wenn also die irdische Kirche verderbt ist, Priesterei, Intoleranz, Sekten, Aberglauben schafft, wer ist daran nach Schleiermacher schuld? Nicht die Religion, sondern der *Staat*. Der ganze Widerwille des humanitären und innerlichen Zeitalters gegen die Heteronomie, die Ordnung der Seelenkräfte und Naturtriebe durch Macht von außen, spricht aus diesem Abschnitt, das persönliche Leiden daran, daß das unbedingte

religiöse Erlebnis nun einmal in der Wirklichkeit sich muß bedingen lassen, daß das irdische Verderben gerade das Feurigste, Geistigste, Regsamste am schnellsten ergreift. Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Schleiermacher sonst so leicht und schmerzlos dialektisch überbrückt, scheint er hier schmerzhaft zu fühlen, wo er vom Schaden der wahren Kirche durch den Staat spricht. Die Gefahr der Religion ist die *Zahl:* religiöser Übereifer führt die Tausende in den Schoß der Kirche und wo die Tausende mitreden, da hat der Staat ein Interesse an Einmischung und Herrschaft. Die ewige Frage, wie das Reich von jener Welt Reich von dieser Welt werden, wie die ewige Idee zu irdischer Macht gelangen kann, ist von drei religiösen Denkern in neuerer Zeit mit leidenschaftlichem Nachdruck gestellt worden: von Schleiermacher, von Kierkegaard und von Dostojewski. Dostojewski hat in seinem Gespräch zwischen Christus und dem Inquisitor den unüberbrückbaren Abgrund als solchen unerschrocken und großartig gezeigt, Gott gebend was Gottes und dem Kaiser was des Kaisers ist. Kierkegaard hat entschlossen dem einsamen Ich die ganze Last des Himmelreichs aufgebürdet, indem er die lügnerische Vermittlung einer irdischen Heilanstalt abwies. Schleiermacher aber hat im Staat einen Sündenbock dafür gesucht, daß sein Ideal der Bildungskirche, der geselligen Religion zu der empirischen Kirche ausgeartet ist. Er hat weder den tapferen Blick auf die ewige Not noch den Mut zur Entscheidung, sondern nimmt ein philosophisches Postulat für eine Realität und sucht eine zeitliche Schuld, wo er ein ewiges Gesetz anerkennen müßte. Seine Fiktion von der wahren Kirche will er nicht opfern, die wirkliche Kirche will er nicht ehren

. . . so muß er den Staat als Verderb und Hemmnis anklagen und den unheiligen Wunsch aussprechen, die allzumenschliche Kritik der Weltordnung: „Möchte doch allen Häuptern des Staats . . . auf immer fremd geblieben sein auch die entfernteste Ahndung von Religion!"

Folgerichtig hätte von seinem Ausgangspunkt aus Schleiermacher die Idee einer Kirche, d. h. einer irdischen Gemeinschaft auf Grund des heiligen Erlebnisses aufgeben müssen, er hätte wie alle konsequenten Protestanten dahin gelangen müssen, wohin Kierkegaard gelangt ist, zur kirchenlosen Selbsteinkehr. Er wäre wohl auch dahin gelangt – seine Monologen deuten in diese Richtung – wenn ihn nicht die romantische Idee der Geselligkeit, eine Bildungsidee, keine religiöse, abgelenkt hätte, wenn er nicht diese Bildungsidee mit der religiösen einer Kirche hätte verquicken wollen. Schon die Idee der Kirche, geschweige ihre Geschichte, beruht nicht auf der Geselligkeit, sondern auf der Gemeinschaft des religiösen Stoffes einerseits und der Stufung menschlicher Empfänglichkeiten andrerseits. Die Hinableitung des göttlichen Wesens vom gottgefüllten Mittelpunkt bis zu dem dumpfsten und blindesten Mitglied des äußersten Umkreises, diese Idee der katholischen Kirche beruht auf tiefer Kenntnis der menschlichen Natur und auf dem höchsten Willen zur Alldurchgeistung. Sie war notgedrungen bei ihrer Anwendung Trübungen, Mißbräuchen und Irrtümern ausgesetzt. Aber sie hat als Idee wenigstens immer der Natur und dem Geist der Wirklichkeit entsprochen und darum auch Geschichte gehabt und gemacht. Statt dieser Idee erdachte Schleiermacher eine Verbindung von lauter niemals vorhandenen

Gleichartigen durch eine unverbindliche Erlebnisart von unendlich mannigfachen Inhalten. Das ist nicht einmal ein Ideal, es ist eine Fiktion, eine weltfremde Phantasie, nicht die verklärte und grundsätzlich reine Herausarbeitung einer höheren Ordnung, die getrübt und gehemmt der Wirklichkeit abzuringen wäre, nicht eine Zielsetzung, die mit bestehenden Elementen rechnete, mit den menschlichen Unterschieden, mit dem Wesen der Masse und der Individuen. Ob man nun Schleiermachers „Kirche" als einen Klub von religiösen Monaden oder als einen freien Markt von Erlebnisinhalten oder als zwanglose Gesellschaft ausdeutet: auf jeden Fall ist es ein Mißbrauch des Wortes „Kirche", zu deren Bestimmung ganz wesentlich Katholizität (d. h. Anspruch auf Allheit), Stufung, Verbindlichkeit (d. h. Ordnung) gehört – von allen drei Dingen will Schleiermacher als Philosoph, als Protestant, als Romantiker nichts wissen und doch möchte er eine „Kirche" haben, damit die Bildungsgeselligkeit sich als Religion fühlen darf.

Dieser Einwand bleibt wahr, trotzdem Schleiermachers Gemälde der Kirchenverderbnis durch den Staat, der heillosen Verweltlichung der Idee richtig ist. Nur durfte er nicht so tun, als ob dies Übel jemals zu vermeiden wäre. Die Idee muß nicht stets in der Welt rein erscheinen, das kann sie nur in einzelnen Augenblicken, die dann Jahrhunderte, Jahrtausende wirken. Sie hat mit dem dumpfen Stoff zu ringen, ihn zu verwandeln und wie das Licht an Formen und Farben erscheint, im farbigen, d. h. mehr oder minder getrübten Abglanz zu bezeugen, daß sie west und wirkt. Die Menschen werden niemals ohne böse Begierden und dumpfe Bedürfnisse sein und immer wird die unbe-

dingte Idee bedingter Macht bedürfen, d. h. staatlicher oder staatsartiger Anstalten, um Menschen zu führen und zu formen. Man muß den Staat nicht vergöttern und überhaupt das Notwendige nicht idealisieren. Man muß das Wirkliche nicht, bloß weil es wirklich ist, verherrlichen: aber man soll es auch nicht weinerlich schelten und beklagen. Man soll sachlich anerkennen daß es ist, männlich erforschen warum es ist und weise damit rechnen, um es zu heben, zu nutzen oder zu hemmen, je nachdem. Nicht die weltliche Macht hat eine wahre Kirche verhindert, nicht sie hat die Ehrgeizigen, Habsüchtigen, Ränkevollen hereingelockt, die Gläubigen, die Glaubensgierigen und die Profanen vermischt, sondern deren Dasein, Eigenschaft und Tun *ist* eben das Phänomen der weltlichen Macht selbst. Hier waltet nicht Ursache und Wirkung, sondern Wesen und Erscheinung. Will die Idee überhaupt auf der Erde wirken, so muß sie auch Macht wollen und sich des Stoffs mitbedienen, ohne den nun einmal Macht nicht ist. Schleiermacher möchte gern Wirkung ohne Macht, Geist ohne Leib, und da er sich in seinen Gedanken der Kirche (die zu seinen geistigen Anlagen und Zielen gar nicht stimmt, sondern durch die Verquickung von Protestantismus und Romantik in ihn geraten ist) verrannt hat, so braucht er eine vermittelnde Anstalt zwischen wahrer Kirche und profaner Welt, eine Atmosphäre, worin sie sich reinigt und neuen Stoff anzieht und bildet.

Klüglich lehnt er es ab, diese darzulegen. Den Empfänglichen soll soviel Religion als möglich gezeigt werden: da nun Religion auf besonderer Anschauung des Universums beruht, deren es unendlich viele gibt, so läuft jene Vermittlung auf einen Privatunterricht

jedes Jüngers bei einem jeweils gerade für seine Anschauungsart geeigneten Meister hinaus und jeder Meister darf nur das lehren, was ihm am Herzen liegt. Hier erörtert Schleiermacher seine private Sorge: wie der religiöse Lehrer sich der Gemeinde, der „Kirche" einordnet, und er kommt zu dem Schluß, daß Meister und Jünger sich in vollständiger Freiheit wählen müssen, ohne Auftrag und Zwang. Einen staatlichen Priesterstand darf es nicht geben. Das religiöse Erlebnis allein macht zum Priester und zum Lehrer. Deshalb muß er selbstverständlich alle Bindungen ablehnen: amtliche Brüderschaft, amtliche Weihen und Weihestätten, Symbole, Dogmen, Systeme. Schleiermacher führt das protestantische Prinzip bis zur letzten Verichlichung durch, und dennoch hält er die Fiktion der „Kirche" aufrecht. Nach all diesen Negationen, die den gebildeten Verächtern der Religion aus dem Herzen gesprochen sind, versucht er dennoch das positive Bild einer sozusagen ecclesoïden Religionsgemeinschaft zu zeichnen. Er kommt aber nicht über leere Forderungen an die Gesinnung, Haltung, Stimmung des einzelnen Religionsträgers hinaus: der entstaatlichte, enthierarchisierte und entdogmatisierte Priester soll „durch priesterliches Leben den Geist der Religion verkünden" frommen Sinn, heilige Innigkeit auch im Alltag zeigen, durchtönt von der „Musik erhabener Gefühle", er soll mit lächelnder Heiterkeit „an jeder Spur der Vergänglichkeit vorübergehen". Er soll das Wesen der Religion in seinem Leben und Gebaren ausdrücken, aber jeden falschen Schein, „unechte Glorie der Göttlichkeit" meiden. Das folgt schon aus der Ablehnung aller magischen Weihe. Fehlt es an größerem Schauplatz, so soll er zu Hause, in der Familie seine Religion aus-

strahlen. „Eine Familie kann das gebildetste Element und das treueste Bild des Universums sein." All das sind salbungsvolle Gemeinplätze, denen keinerlei Bild einer universalen Seelenordnung, keinerlei religiöser Wille, nur verschwommene Stimmungen zugrunde liegen. Klar und greifbar wird Schleiermacher nur in seinen Ablehnungen, in der Klage über die mechanische staatliche, kirchliche Heteronomie.

Nur von der Autonomie der Künste und Wissenschaften erwartet er sich die Autonomie der Religion, und die Rede über die Kirche schließt mit einem Ausblick auf die autonome „Gemeinschaft wahrhaft religiöser Gemüter", der abermals zeigt, was er sucht, nämlich Bildung. Jene Gemeinschaft, die wahre Kirche, soll sein „eine Akademie von Priestern" (man beachte das verräterische „Akademie") „ein Chor von Freunden" „ein Bund von Brüdern" – dazu bedarfs keiner Religion, geschweige einer Kirche. „Sie sind nicht mehr nur Menschen, sondern auch Menschheit". „Alles Menschliche ist heilig, denn alles ist göttlich." So löst sich Schleiermachers „Kirche" nach der Beseitigung aller geschichtlichen Merkmale und irdischen Anhalte in einen gottseligen Nebel auf, worin Bildung, Menschheit, Religion wesenlos ineinanderwallen.

Die fünfte und letzte Rede hat es mit den sogenannten positiven Religionen zu tun, um auch die Geschichte der Religion im Sinne der Bildung auszulegen. Schleiermacher nimmt an, er habe das wahre Wesen der Religion und Kirche jetzt geklärt, die Verehrung der Gebildeten für sie erweckt, und könne ohne Gefahr „in den Religionen *die* Religion", in dem fleischgewordenen Gotte den Geist Gottes, in den Erscheinungen die Idee zeigen. Die Vielheit der wirklichen

„Kirchen", die für ihn ja nicht „Religion" sind, will er nicht verwechselt wissen mit der Vielheit der Religionen. Wenn er mit der Unterscheidung von Erscheinungen und Idee der Religion sich als treuer Platoniker erweist, so erkennen wir den Spinozisten daran, wie er die vielen Religionen als Modi der einen Substanz Religion behandelt. Aber Platonismus wie Spinozismus sind hierbei nur Wege, um der Geschichte dialektisch Herr zu werden. Die Vielheit der Religionen ergibt sich aus der angeblichen Endlichkeit des Menschen und der Unendlichkeit der Religion. Schon das ist falsch, der Mensch ist auch unendlich, und wo wollte die Religion ihre Unendlichkeit herbekommen als vom Menschen, da es für Schleiermacher keinen Gott gibt? Jede unendliche Kraft offenbart nach ihm sich in verschiedenen Gestalten. Die unendliche Kraft aber ist eben nicht „die Religion", sondern der Mensch und eine seiner Offenbarungsarten ist Religion. Schleiermacher aber läßt sein frei in der Luft schwebendes Fiktum Religion sich nachher in die Geschichte einbetten. Wir sehen hier seine Methode, vom Fiktum aus das Faktum zu schulmeistern, besonders deutlich.

Auch in dieser Rede hat er erst einen Popanz zu bannen, die sogenannte natürliche Religion, das flaue Vernunft- und Moraldestillat das die Aufklärung nach Verdampfung aller magischen und mystischen Elemente aus den positiven Religionen sich zurechtgebraut hatte. Schleiermacher, der so verächtlich auf diesen Prozeß und sein Produkt herabsieht, unternimmt dann etwas ganz ähnliches, indem er die magischen und geschichtlichen Elemente der Religionen verdampft, um Bildung übrig zu behalten. Auch diese Rede variiert zunächst Schleiermachers Lieblingsge-

danken – die Unendlichkeit und Mannigfaltigkeit der Religion, die eben eine Vielheit irdischer Religionen erfordere, den Gegensatz zwischen dem geschichtlich fixierten Niederschlag und dem Erlebnis jeder Religion, die Abwehr jeder Erlebnis-berechenbarkeit und -meßbarkeit – und unterscheidet dann Arten und Formen der Religion. Die Unterscheidung braucht Schleiermacher, um seinen Religions-individualismus vor allen metaphysisch verallgemeinernden, systematisierenden Gesinnungsansprüchen der Aufklärung sicherzustellen. Diese ganze dialektische Vorarbeit, die ihm sichtliche Freude um ihrer selbst willen macht, gehört noch zu seinem Kampf gegen die „natürliche Religion" und ist nur aus der Zeitlage seiner Reden zu erklären. Er sucht das spezifische Erlebnis, nicht das übertragbare Schema der Religion aus der Geschichte zu lösen. Auf drei Arten könne man das Universum anschauen, als Chaos, als System, als elementarische Vielheit. Das seien aber nicht individuelle Religionsformen, d. h. Allerlebnisse, sondern „Einteilungen des Begriffs Anschauung". Ebenso seien „Pantheismus" und „Deismus" keine individuellen Religionen, sondern Vorstellungsarten, Methoden das „Universum als Individuum zu denken" ohne Rücksicht auf den Erlebnisinhalt dieses Universums selbst, gleichsam verschiedene Maltechniken, nicht verschiedene Bilder.

Wie entstehen nun die verschiedenen *Bilder* selbst, die individuellen Religionen? „Dadurch, daß irgend eine einzelne Anschauung des Universums aus freier Willkür . . . zum Zentralpunkt der ganzen Religion gemacht" wird. Aus freier Willkür! mit dieser geschichtswidrigen Bestimmung soll von vornherein auch in

den positiven Religionen dem subjektiven Erlebnis des Einzelnen die Gewalt gegeben werden gegenüber allen objektiven Gesetzen des Werdens, des Geschehens und der menschlichen Natur oder gar eines Gottes. Jede solche freigewählte Beziehung der Welt auf eine Zentralanschauung sei eine positive Religion, ganz unabhängig von der Zahl ihrer Bekenner. Jedes Individuum mit einem solchen Zentralerlebnis sei ein Religionsstifter, zugleich aber ein Häretiker, abtrünnig von der unendlichen Idee der Religion. Auch hier, unter willkürlicher Auslegung des Begriffs „positive Religion" der schrankenlose Individualismus: das frei erlebende, wählende und beziehende Individuum als Träger der Religion. Nach der Rede vom Wesen der Religion bringt diese Bestimmung der positiven Religion nur das neue, daß sie die individuelle Anschauung des Universums um eine bestimmte Mitte gruppiert und sie ableitet von einem gegebenen fixierten *Augenblick*, die einzigen Zugeständnisse des Unbedingtheits-Individualisten an das Bedingte, Endliche, Wirkliche. Nur hier wurzelt die Mannigfaltigkeit der Individualitäten, so wie die Unendlichkeit des Alls, in einem geschichtlichen Augenblick. Wenn das individuelle Erleben des Alls einen in der Zeit nachweisbaren Mittelpunkt hat, dann ist es positive Religion. Aus der Verschiedenheit solcher Anfangs- und Mittelpunkte entstehen die scharfgezeichneten religiösen Charaktere.

Die Religions-Charaktere sind nur eingeführt, um den moderantistischen Aufklärern mit ihrer individualitätslosen Vernunft- und Moralreligion, mit ihrer „natürlichen Religion" eines auszuwischen, wie denn überhaupt die Polemik gegen diese einen heute unnütz breiten Raum einnimmt. Im Grund wollte Schleier-

macher nur die Individualität, nicht die Persönlichkeit, nicht die Geschichtlichkeit, nicht die Positivität in der Religion retten. Am liebsten wäre es ihm gewesen, er hätte nicht die positiven Religionen nötig gehabt, um den individuellen Charakter der Religion gegenüber der Aufklärung nachzuweisen. So aber waren sie ihm willkommene Sinnbilder, und die Geschichte bedurfte er nur, weil sie ihn das Erlebnis der Individualität am deutlichsten färben ließ. Hätte Schleiermacher nicht die Aufklärung zu bekämpfen gehabt, mit ihrer „erbärmlichen Allgemeinheit und leeren Nüchternheit" so hätte es der letzten Rede kaum bedurft. Für sein Eigengefühl konnte er die positiven Religionen leicht entbehren und immer wieder warnt er davor, sie zu wörtlich, zu konkret, eben zu positiv zu nehmen. Immer wieder betont er, daß die Geschichte nun einmal – sozusagen *leider* – nötig sei, damit das Unendliche auf Erden überhaupt erscheine. Daß religiöse Menschen historisch sind, d. h. aus einem heiligen Nu entzündet, das ist ihm die Quelle all der Mißverständnisse über die Religion, die er beseitigen muß, damit zuletzt Religion doch als reine Innerlichkeit und Bildung erscheine. So reinigt er denn die positiven Religionen von ihrem Endlichen, d. h. Historischen, indem er ihre Urkunden möglichst relativ nimmt. So macht er das Judentum, das ihm als eine schlechthin objektive Religion besonders zuwider ist, zu einem „Orden, gegründet auf eine alte Familiengeschichte, aufrecht erhalten durch die Priester." Seine Zentralidee verflüchtigt er (mit einer schon hegelisch anmutenden Dialektik) zur Reaktion des Unendlichen gegen jedes Einzelendliche. Im Judentum ist alles positiv, die ganze Geschichte ein begrenztes Gespräch zwischen Gott und

Mensch: da findet Schleiermachers Bedürfnis nach Unendlichkeit wenig Nahrung. Am liebsten hätte er das Judentum überhaupt nicht als eine Religion betrachtet, sondern als eine politische Anstalt, als etwas Irdisches.

Im Christentum, das eher als das Judentum einer Verflüchtigung seiner konkreten Form ins Innerliche, Geistige, Subjektive fähig und ihm daher gemäßer war, ehrte Schleiermacher als Zentrum „die Idee des allgemeinen Entgegenstrebens alles Endlichen gegen die Einheit des Ganzen" – eine alles und nichts sagende Formel! Sie ermöglichte ihm aber, den ganzen christlichen Mythus, die lebendige Anschauung von Christi Geburt, Wesen, Leben, Tod und Wirken zu verflüchtigen zu einer Allegorie auf das Verderben und die Erlösung, die Feindschaft und die Vermittlung von Endlichem und Unendlichem überhaupt: schon so macht er aus dem religiösen Zauber eine religionsphilosophische Bildung. Die Erbsünde wird zu einem Zeichen der Verendlichung des Universums, die Wunder und Prophetien, die Offenbarungen, das Erscheinen des Messias selbst zu einer geschichtlichen Bilderfolge deren eigentlicher Text im Menschengeist selbst zu finden ist und die den Kampf zwischen Unendlichem und Endlichem erläutern soll. Er preist das Christentum als die schlechthin polemische Religion, weil es in seiner Unbedingtheit alles Wirkliche aufheben, als unheilig vernichtigen will. Das Wirkliche oder das Gestaltige ist für den Platoniker, Protestanten, Romantiker Schleiermacher der Erbfeind. So denkt er sich das Christentum zurecht, unter Ausscheidung all seiner Werke und Energien, als die Religion des puren Geistes, der inneren Unendlichkeit schlechthin, die zuletzt ihre Polemik gegen sich selbst

wendet und ihre eignen Positionen aufhebt, weil ihnen als solchen schon Endlichkeit anhaftet. So deutet er Christi Wort: „Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert" als die Aufforderung zu immer neuem Kampf gegen die Verendlichung seiner Idee. Das Christentum ist ihm Gesinnung und Stimmung und er vollendet nur die Selbstzersetzung seiner geschichtlichen Inhalte, die mit Luthers Glaubenskampf gegen die guten Werke begonnen hatte. Diesen Kampf des Glaubens gegen die Werke nennt er Kampf des Unendlichen gegen das Endliche. So bedarf es keines bestimmten historischen Mittlers: Christus ist nur ein Gleichnis für Mittlertum überhaupt. Es bedarf keiner bestimmten Urkunde, Lehre, Offenbarung: das Christentum gibt nur darin die faßlichsten Gleichnisse für die Vermittlung des Unendlichen an Endliches überhaupt: ein vergängliches Gleichnis für den unvergänglichen geistigen Prozeß, den zeitlichen Buchstaben für den ewigen Geist. Die Grundanschauung jeder positiven Religion ist ihm ewig als ein Teil des unendlichen Ganzen, aber sie selbst und ihre Geschichte ist vergänglich. Mit dem Blick auf zahllose künftig mögliche Religionen schließt er seine Reden: mit einer Verherrlichung des reinen unbedingten Geistes und seiner unendlichen individuellen Erlebnisformen, ein echter „Gebildeter". Lieber stellt er sich tausend subjektive Möglichkeiten unverbindlich vor, als daß er von einer unausweichlichen Wirklichkeit sein Dasein bis ins Herz bedingen läßt. Kein echt religiöser Mensch wird die Vielheit der „Religionen" anbeten, wohl aber muß der gebildete Mensch sie als notwendig anerkennen, der romantische Individualist darf sich daran begeistern. Kein Frommer wird überhaupt die

„Religion" als solche anbeten, wie es Schleiermacher tut, sondern den Gott.

Die Reden über die Religion halten in ihrem Stil wie in ihrer Absicht und Herkunft die Mitte zwischen salbungsvoller Predigt, die erheben soll, und dialektischem Traktat, der erklären und überzeugen soll. Als Prediger wie als Schüler Platons hat Schleiermacher eine Freude an der langausgehaltenen, wohlkadenzierten Periode. Das ganze Werk ist bis ins Kleinste gegliedert und trotz allen Exkursen übersichtlich. Dazu ist, unter dem Einfluß Friedrich Schlegels, die epigrammatische Zuspitzung und die ironische Geschmeidigkeit gekommen, die Schleiermachers früheren Schriften fehlt, ein poetischer Flaum, eine Fülle der Gleichnisse aus der eben heraufkommenden Chemie und aus der Kunst, schmiegsame Anempfindungen an die romantische Atmosphäre. Schleiermachers Gedächtnis ist getränkt mit biblischen Vorstellungen und Anspielungen, aber sie werden nicht lutherisch mit eignem Gewicht angeführt und herausgehoben, sondern in den sanften Gang der getragenen Rede unmerkbar eingelassen. Das Poetische als Redner-wirkung hat Schleiermacher nur von der Romantik gelernt, den impressionistischen Gebrauch poetischer Bilder, besonders aus dem Pflanzenreich. Sein Stil ist was Goethe in der Malerei „undulistisch" genannt hat – eine wallende und wehende Anmut des Gesamtflusses. Sichrer Griff oder scharfe Zeichnung der Umrisse ist nur in der Polemik gegen die Aufklärer. Überhaupt die polemischen Teile sind nicht nur die inhaltlich richtigsten, sondern auch die formal reinsten, festesten, männlichsten. Hier ist eine Verbindung der neueren eleganten Ironie Schlegels

mit dem sicheren methodischen Gang Kants erreicht. In den positiven Stellen ist Schleiermacher der salbungsvolle Rhetor der Deutschen wie Schiller ihr großer pathetischer Rhetor.

Rednerische Salbung entsteht dort, wo der Redner ein Gedachtes als gefühlt vortragen will, wie echtes rednerisches Pathos dort, wo eine Leidenschaft oder Wallung Gedanke wird. Die Region, wo Schleiermachers Erhebungen gedeihen, ist nicht das Herz, sondern das Hirn, aber er will Gefühl und Anschauung zeigen, wo er nur Nachdenken und Vorstellung hat. Er ist darin das Widerspiel Schillers: *der* ist wirklich von einem eifervollen Feuer durchglüht und ruht nicht, bis er es in die Lage reinen Denkens hinaufgeklärt hat. Schleiermacher ist wesentlich Intellektualist und Empfindungsmensch, doch er will Religion und Pathos daraus machen: daher seine fatale Salbung. Da er unter den derart Beanlagten in Deutschland der weitaus gebildetste und überlegenste Geist war, hat er der Salbung einen Schwung und eine künstlerische Vollendung zu geben gewußt, die vorbildlich wirkte: unter den geistlichen Schönrednern bleibt er der Meister und Verführer. Aber trotzdem hat er eine der widerlichsten Stilerscheinungen in der deutschen Redekunst erst legitimiert: das ölig leere Predigergeschwätz, das mit Schöngeisterei und Herzensfülle kokettiert, und dem wir die umständlich dünne oder massige Schulmeisterei der alten Orthodoxen und Aufklärer noch vorziehen, weil sie ehrlicher ist. Auch hier ist die Vermanschung zwei streng getrennter, wennschon nicht notwendig sich ausschließender Kräfte, der Religion und der Bildung, das Unreine. Wer vom Heiligen erfüllt ist, der bedarf nicht des Geschmacks,

um es heilig vorzutragen, und wer seinen Geschmack bewußt pflegen will, darf sich nicht als Gottbegeisterten aufspielen. Besessenheit vom *Einen*, das not tut, ihm oder allen, und wählerischer Blick in die unendliche Mannigfalt können nicht beisammen zur selben Stunde in einem Menschen walten, ohne ihn zu verfälschen. Schleiermachers Reden leiden im Stil an diesem Zwiespalt wie in ihrem Gedanken.

Den Reden über die Religion als dem romantischen Programm Schleiermachers folgen die *Monologen* als sein romantisches Bekenntnis. So stehen, um ähnliche (doch größere) Beispiele aus der Religionsgeschichte zu wählen, neben Augustins Civitas Dei seine Konfessionen, neben Luthers Schrift von den guten Werken seine Freiheit eines Christenmenschen. Die Monologen, um 1800 geschrieben, sind die romantische Form einer theologischen Gattung, deren berühmteste Muster die Bekenntnisse und die Soliloquien des Augustinus und Petrarcas Brief an die Nachwelt sind: die selbstzergliedernde Seelenschau vor dem Richterstuhl Gottes oder des höchsten Wertes, Werke aus Zeiten der Verinnerlichung, da das Ich den Halt an den festen Gesetzen und Dingen der Welt verloren hat und sich neue Richte und neuen Raum von innen aus sucht. Der Zusammenbruch der antiken Sinnenwelt, die Zersetzung der mittelalterlichen Scholastik und Dogmatik waren Wenden für solche Selbsteinkehr. Zu Schleiermachers Zeit hatte der Protestantismus nach Zertrümmerung der Dogmatik durch Kant wieder das autonome Ich erregt und ermächtigt. Selbstbetrachtungen sind das subjektive Gegenstück zu den Autobiographien, die besonders seit der Renaissance das Leben bedeutender Personen als objektives Geschehen festhalten sollen: sie entsprechen

diesen wie die Reformation der Renaissance, das Ich dem Selbst, das Individuum der Persönlichkeit, die schlechthin wertvolle Einzelseele dem Virtuoso.

Unter all solchen Subjekt-büchern sind die Monologen das wesenloseste. Denn was sie überhaupt merkwürdig und gehaltvoll machen könnte, wäre entweder das Ringen einer starken feurigen oder angefochtenen Seele mit Gott und der Welt, eine deutliche Ansicht der Dinge oder ein Einblick in die Abgründe des Menschen. Nichts dergleichen bei Schleiermacher.

Wo sollte es herkommen? Wir wissen (aus den Reden) was Gott für ihn bedeutete: eine mögliche Anschauung – er hatte keinerlei Verhältnis zu ihm, Versuchungen hatte er keine, die Welt war ihm ein philosophischer Begriff und man erschrickt über diese ichselige Genügsamkeit, die alles was die Sinne, die Leidenschaft oder der Wille von den Erscheinungen empfangen oder fordern müssen, gelassen und selbstgerecht ausschließt als Wahn und Unsein, nicht wie ein Heiliger, der sich durchgerungen hat, sondern wie ein Blinder, der nicht davon weiß – ja, wie ein Eunuch. Zwar spricht Schleiermacher von der Außenwelt, von Freundschaft und Liebe, von Beziehungen zu Menschen und Werten, aber nirgends gewahren wir in seinem Wort eine plastische Anschauung, einen festen Begriff, oder in seinem Ton eine wirkliche Ergriffenheit, jenes unverkennbare Zittern und Schwingen, das sich nicht beschreiben läßt, aber jedem Eingeweihten sofort sagt: ja, der weiß davon. Nicht Dunkelheit, Verworrenheit oder sublime Abstraktion erschweren den Zugang zu Schleiermachers Erlebnis: er ist durchsichtig, übersichtlich und beinah populär in den Monologen, und dennoch spüren wir in Jacob Böhmes abstrusesten

Gleichnisreden mehr Frömmigkeit des Herzens, in Kants strengsten Beweisführungen mehr Leidenschaft des Denkens, kurz Seelenwirklichkeit und Charakter, als in Schleiermachers lyrisierenden Bekenntnissen. Mag sein, daß er im Innern stumm eine Fülle tiefen Lebens gehegt hat: in die Monologen hat er nichts davon gebannt, Sprache ist es nicht geworden. Will man ihn nach seinen Werken beurteilen (und die Geistesgeschichte hat das Leben eines Mannes aus seinem Ausdruck zu lesen) so lautet das Urteil: hier verwechselt ein gewandter Dialektiker, ein kluger und kühler Bildungsmensch, ein leidenschaftsloser Grübler, kraft theologischer Herkunft und Erziehung mit Religion beschäftigt, durch fremde Einflüsse in den Bereich der Kunst geraten, die Selbstbewegung der religiösen, erotischen und philosophischen Gedanken in seinem Innern, die er durch Bildung, nicht durch Natur erlebte, und die Wallung von Unruhe, Glück oder Erhebung, die er dabei empfand, mit dem Kampf der lebendigen Kräfte, mit dem Wirken der ewigen Gewalten selbst. Wie ein mittelalterlicher Realist glaubte er die Dinge zu haben, wenn er ihre Begriffe und Vorstellungen hatte, und vom Leben bewegt zu sein, wenn er von den gedanklichen Niederschlägen des Lebens erregt ward. Das Wirklichkeitsgefühl jener Generation überhaupt war von unserem verschieden: sie hatte einen uns ganz unbegreiflichen Glauben an die Wirklichkeit umfassender Begriffe und gedanklicher Gebäude und verwechselte, darin durchaus dem mittelalterlichen Realismus verwandt, die Denkformen mit den Lebenskräften, die Universalia mit dem Universum, die Methode oder das System mit dem Gehalt, in den dadurch Ordnung kommen sollte, ihre Gangart

mit dem Weg, ihre Grundrisse mit dem Bau. Bei keinem aber ist dieser „Idealismus" deutlicher und peinlicher als bei Schleiermacher, weil er mehr als die anderen von den überrationellen Wirklichkeiten redet, und Gefühl und Anschauung, nicht das Denken selbst, zum Träger der Wirklichkeit machen möchte und dadurch verrät, wie sehr beide ihm fehlen. Wir wenigstens können ihm nicht so vertrauensvoll auf seine Wortinhalte hin glauben wie Dilthey dies tat. Keines von Schleiermachers Worten bezeugt, daß er wirklich geschaut und wirklich gefühlt hat, was sie vermitteln sollen.

Klar wird auch hier vor allem, was Schleiermacher *nicht* als Wirklichkeit anerkennen will: jede Bindung von außen, jeden Eingriff der Objekte, jedes Blenden der Erscheinung, die sich an unsere Sinne drängt. Auch in den Monologen ist Schleiermacher schärfer, wahrer, sicherer in der Abwehr als in der Bezeichnung. Doch während in den Reden über die Religion sich die Undeutlichkeit seiner Schau, seines Wesens noch verbergen ließ durch den unablässigen Bezug auf die Gegenschau und das Gegenwesen, und wir wenigstens durch die Abgrenzungen seines Seelenbereichs von außer her in dem Glauben bleiben durften, daß innerhalb dieser Grenzen wirklich das Wesenhafte sei, das wir nie zu fassen bekamen, muß er in den Monologen Farbe bekennen: denn hier will er ja sein Inneres selbst, an sich, nicht bezogen auf ein Fremdes, nicht abgegrenzt von außen her, sondern ausgefaltet von innen her, zeigen: hier will er darbieten, laut seinen Widmungsworten, als „vertrauteste Gabe", was er im Innersten des Gemütes zu sich selbst geredet hat, hier will er „das Geheimste, was es gibt, in ein freies Wesen den offenen ungestörten Blick" gewähren.

Die Monologen sind gedacht als Gabe für die vertrautesten Freunde. Freilich in dem Moment, wo sie den Freunden überreicht werden, sind es keine Monologe mehr und in dem Moment, wo sie veröffentlicht werden, sind sie keine vertraute Gabe mehr. An einem proton pseudos krankt auch dies ganze Büchlein, an dem Wahn, die unbedingte gestaltlose Innerlichkeit könne aus sich ein Objektives hervorbringen oder als solches gelten: sie lasse sich darstellen unter Ausscheidung alles Stoffs, aller Welt, sozusagen ohne „Erscheinung".

Wenn die großen Lyriker die heimlichsten Schwingungen ihres Herzens offenbaren, so machen sie die welthaft durch die *Form*, durch das objektive Gesetz des Rhythmus und des Maßes. Kein Geheimnis ist entweiht und verschwätzt, solange es in die Form gebannt ist und Gestalt hat und zeigt. Wenn Goethe sich selbst darstellen wollte, so tat er es dadurch, daß er seine Welt darstellte, und niemand hat sein Innerstes deutlicher und zugleich keuscher verkündet, als er es durch Objekte, Erscheinungen, Motive getan hat. „Man greife nicht hinter die Phänomene" mahnte er, „sie selbst sind die Lehre".

Das Ich ist kein Ding an sich, sondern ein Erscheinendes, Wirkendes, Gewirktes, das Sehen nicht denkbar ohne Gesehenes, und anders als am farbigen Abglanz können wir kein Leben vermitteln. Schleiermacher hat es versucht, ohne dichteriche Gestaltungskraft rein innerliche Vorgänge als solche in Worte zu bannen: es blieb ihm dabei nichts übrig, als sich mit unrechtmäßiger und unrechtschaffener Poetisierung zu helfen, mit Gleichnissen aus einer Außenwelt, die ihm gleichgültig war und die ihm nur konventionelle

Floskeln bot, da er sie nicht sinnenhaft gefaßt, oder mit einer Steigerung des Tons, poetisierender Wortstellung oder Satzfügung, die ihm nicht wie beim echten Dichter aus wirklicher Wallung der Seele kam, sondern eben aus dem rein gedachten Bedürfnis nach Weihe, aus der Notwendigkeit, von höchsten Dingen feierlich zu reden, ohne von ihnen wirklich besessen zu sein. Diese künstliche Poesie um philosophische Abstraktionen herum, die als religiöse Bekenntnisse wirken sollen, ist das Unleidliche an den Monologen und gehört durchaus in den Bereich der Salbung. Schleiermacher ist überall da echt und sogar bewundernswert, wo er sich bescheidet, seine Gedanken über höchste Dinge dialektisch klarzulegen, ohne den Anspruch auf Religion. Erst durch die Romantik ist dieser falsche Anspruch in ihn geraten mitsamt all den gedanklichen und stilistischen Schiefheiten, die jeder falsche Anspruch in der Literatur mit sich bringt. Seine Monologen sind ein Zwitter zwischen verschämter Religion und illegitimer Poesie – wobei die Poesie die objektive Form vortäuschen sollte, da seine Religion keinen objektiven Inhalt hatte, und er nun doch sein Innerstes darzustellen und darzubieten den Einfall hatte.

Die fünf Monologen (Betrachtung, Prüfungen, Weltansicht, Aussicht, Jugend und Alter) enthalten im Grund alle dasselbe: die Beziehung der verschiedenen Lebensinhalte oder Lebenswerte auf das autonome Ich, oder was bei Schleiermacher dasselbe ist, die Vernichtigung aller äußeren Erscheinungen, die als Schranken, Ziele oder Güter gelten können in dem Abgrund des selbstgenugsamen Gemütes. Schleiermacher versucht seinen Charakter zu entwickeln, indem er

nacheinander zeigt, was ihm die Welt und das Leben zu bieten haben und wie er ihre Gaben oder ihre Ansprüche bewertet. Indem er seine eigene Gesinnung entwickelt, gibt er zugleich die allgemeine Regel, wie wichtig oder wie nichtig der Weise die Welt zu nehmen habe. Insofern sind seine Monologen nicht nur Bekenntnisse, sondern auch Predigten, was sie noch zwitteriger macht. Daher der selbstgerechte Pfaffenton, den Schleiermacher, ohne anmaßlich oder stolz oder eitel zu sein, immer anschlägt, wo er vom Verhältnis des autonomen Ich zur Sinnenwelt spricht. „Seht, so wenig kann mir die Welt bieten oder anhaben", scheint er zu sagen und zur Nachfolge aufzufordern. In den Monologen zeigt sich am meisten dieses Individualisten Unfähigkeit, zu individualisieren. Trotz unendlicher Haarspaltereien und Subtilitäten schweift er immer im allgemeinen, und das Ich, das hier redet, ist kein bestimmter Charakter, sondern eine Allegorie auf die Selbstherrlichkeit des Gemütes. Es ist ein Fichtesches Ich ohne Aktivität, das ein etwa schon gesetztes Nichtich aufhebt.

Der erste Monolog „Betrachtung" handelt vom Wesen und vom Gegenstand der echten Selbsteinkehr, durch welche der Mensch seine Autonomie gegenüber der Welt gewinnt. Noch hier, bis mitten in das vorgebliche Selbstgespräch hinein, streitet Schleiermacher gegen die Empiristen seines Zeitalters, die von außen ihren Wert ableiten und das von außen „zurückgeworfene Bild ihrer Tätigkeit für ihr eigentliches Tun nehmen".

Der Weise sucht einen festen Punkt jenseits des Zeitlichen und die Betrachtung soll ihn mit dem Unendlichen verbinden, sein irdisches Dasein auf das

Ewige beziehen. Sich selbst „sub specie aeterni" betrachten, diesen spinozistischen Gedanken macht er zum Ausgangspunkt seiner Befreiung von Zeit und Raum. Alles was uns zeitlich und räumlich angehört, Vermögen, Ehren, Kenntnisse sind „accidentia" unseres Ich, abhängig von Zeit und Not, nicht sein unverlierbares Wesen. Die Welt ist ihm nur Anschauungsform, die Erde Schauplatz seines freien Tuns, aller Außenwelt gegenüber ist er Herr und frei . . . ewigen Gesetzen in der Welt der Geister ist er unterworfen. So sieht die Lutherische Christenmenschenfreiheit, ohne Glauben an Gott, Welt und Teufel, als Gedankengespenst aus! Die Kantischen Grundgedanken werden hier, ihrer philosophischen Strenge und Verbindlichkeit entkleidet, als poetische Gemeinplätze vorgetragen: die Idealität von Raum und Zeit, die Autonomie des sittlichen Willens, der kategorische Imperativ, die Verbindlichkeit des sittlichen Handelns werden aufgeweicht, um den Geist zur Kontemplation der inneren Unendlichkeit anzuleiten. Man erkennt nun, was Schleiermacher sich unter der Anschauung des Universums eigentlich denkt: „ich schaue des Geistes Leben an, das keine Welt verwandeln und keine Zeit zerstören kann, das selbst erst Welt und Zeit erschafft". Das Schauen des Geistes in sich selbst ist ihm „die göttliche Quelle alles Bildens und Dichtens." Daraus zieht er die Lehre: „Bewege alles in der Welt... gib dich hin dem Gefühl deiner angeborenen Schranken, bearbeite jedes Mittel der geistigen Gemeinschaft; stelle dar dein Eigentümliches und zeichne mit deinem Gepräge alles, was dich umgibt, arbeite an den heiligen Werken der Menschheit, ziehe an die befreundeten Geister; aber immer schaue in dich selbst." Als ob ernste Tat und

ernstes Werk nicht gerade diese Innenschau aufhöbe, und umgekehrt! „Der Geist bedarf nichts als sich selbst." Als ob es den Geist selbst, lösbar von Gott oder Welt, für Menschen gebe!

Nach dieser Aufrichtung des allgemeinen Ideals der Kontemplation geht Schleiermacher in dem zweiten Monolog „Prüfungen" mehr ins Einzelne. Er könnte heißen „Menschheit und Ich" (wie der erste „Welt und Geist"). Wir sollen das Wesen der Menschheit finden durch Selbstprüfung. Das γνωθι σεαυτον ist für Schleiermacher, sehr ungoethisch, der Weg zur Menschenkenntnis, vielmehr zur Menschheitskenntnis. Wer dann das rechte weiß, der wird auch wahrhaft menschlich handeln. „Ein einziger freier Entschluß gehört dazu, ein Mensch zu sein." Seitdem der Monologist diesen Entschluß gefaßt, ist er in sich selbst unerschütterlich frei von Skrupeln und Sorgen, erfüllt vom ruhigen, wechsellosen Bewußtsein der Menschheit. Sein Problem ist seitdem nicht mehr Mensch zu sein, sondern ein bestimmter Mensch, eine Individualität zu sein, die ganze Menschheit auf eine nur ihm eigene einzige Weise darzustellen. Mit einer fast albernen Pedanterie erörtert er die Wege und Grenzen, damit er nur ja zum vollen Bewußtsein seiner Eigentümlichkeit gelange, durch subtile Selbstzergliederung, statt den männlichen Weg zu diesem Ziel zu gehen, den Goethe geraten hat: „Willst du wissen, was an dir ist, so handle." Schleiermacher aber denkt sich lieber „in tausend Bildungen hinein, um desto deutlicher die eigene zu erblicken".

Dann geht er durch wie seine bestimmte Individualität sein Handeln, seine Geselligkeit, seine Empfänglichkeit, seine Liebe und Freundschaft bestimme.

Seine besondere Auswahl und Gegenwirkung beschreibt er, nicht gerade eitel, aber pedantisch selbstgerecht. Als seine Aufgabe begreift er, durch eigne Bildung und Tätigkeit, nicht durch künstlerische Werke sich zu verwirklichen: durch Ethik, nicht durch Kunst. Diese Selbstdarstellung ist ihm nur durch Geselligkeit, in der Gemeinschaft möglich, nur in ihr findet er die Ganzheit des Individuellen. „Die erste Bedingung der eigenen Vollendung im bestimmten Kreise ist allgemeiner Sinn". Dessen Grundkraft ist die Liebe, für Schleiermacher eine Funktion des reinen Geistes, so verschwebend und leer wie sein Universum selbst, ein reines Formalprinzip, ein Begriff. Wer diese Stellen in den Monologen liest, wird schwerlich glauben, daß Schleiermacher von der Liebe etwas gewußt hat. Denn Liebe ist so wenig nur allverstehenwollende Empfänglichkeit wie Religion bloße Anschauung des Universums ist. Aus einer Ahnung davon mag Schleiermacher seine passive Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit (die zugleich Selbstschutz der abstrakten Empfänglichkeit ist) verteidigen gegen die Freunde: „Wo sich mir das Gefühl von etwas, das im Gebiet der Menschheit mir noch unbekannt ist, aufdringt, da ist mein erstes, zu streiten, nicht ob es sei, nur daß es nicht das, und das allein sei, wofür es der mir gibt, durch den ich es zuerst erblickte." Empfänglichkeit um der Eigenbildung, Eigenbildung um der Empfänglichkeit willen: beide halten Schleiermacher im indifferenten Gleichgewicht (er nennt es Harmonie), worin kein Einfluß und Zuwachs ihn je stören soll. Darum ist er trotz oder gerade wegen seiner individuellen Allempfänglichkeit undurchdringlich: „je mehr sich alles eigen gestaltet in mir, um desto mehr gehört auch allgemeiner Sinn dazu

und freie Liebe zu fremdartiger Bildung, wenn einer auf die Dauer mich soll verstehen und lieben". Hier haben wir den bewußten, abstrakten, sterilen Kult der Individualität, die sich im Kreise dreht und an ihren eigenen Spiegelbildern sich bildet. Sie bläht sich erst zum All, um nachher das All wieder nur in sich zu finden: Bildung ohne Stoff, Liebe ohne Blut, Sinn ohne Wesen.

Im dritten Monolog setzt sich Schleiermacher mit dem Zeitalter auseinander, mit seinen Ansprüchen an Fortschritt, um auch unter diesem Gesichtspunkt den alleinigen Wert der Innerlichkeit zu zeigen. Er will den Zeitgenossen nicht schmeicheln und enthüllt in den Selbstbekenntnissen seinen Ekel und seine Verachtung für ihren materiellen Aufklärungs- und Fortschrittsdünkel, der dem wahren Ziel der Menschheit ferner als je ist. Er beklagt in seiner „schlechten und finstern Zeit" geboren zu sein, da es dem Geist und der Seele an Raum, Nahrung und echter Gemeinschaft fehlt, an Freiheit und Reinheit – in der Zeit der Verstandes- und Nutzsklaverei – wir kennen seine Ansicht darüber aus den Reden. Er wiederholt hier als Klage, was er dort als Anklage formuliert hatte. Er bedauert die Verkümmerung der Individualität durch den Mangel an echter Gemeinschaft, durch die Entartung der Geselligkeit, der Freundschaft, der Liebe, der Familie und selbst des Staats – wobei ihm vom Staat das platonische Ideal vorschwebt. Die Klagen Schleiermachers haben denselben Grund und beziehen sich auf denselben Abfall wie Hölderlins furchtbare Worte im ‚Hyperion', und sie sind sachlich nicht minder gerecht, übrigens, wie alles Polemische, eine der greifbarsten und kräftigsten Stellen der Monologe. Aber welch ein Unter-

schied von Hölderlin! Hier gewahren wir wie ein im Innersten ergriffener, vom Herzen aus bewegter Mensch redet, und wie ein kühler Betrachter, dem nur seine eigne „Innerlichkeit" wirklich am Herzen liegt und der sein Gericht hält nicht aus Allgefühl, sondern aus Selbstgerechtigkeit. Hölderlin fühlt die Erkaltung des heiligen Feuers in der Welt, die Entseelung und Zersplitterung. Schleiermacher vermißt die allgemeine Vergeistigung, die sein Ideal ist, und stößt sich an den materiellen Schranken, die er überall aufgerichtet sieht. Hölderlin hat ein Gesicht des edlen Menschtums in sich, das er selbst verkörpert, Schleiermacher einen bloßen Anspruch an abstrakte Gesinnung, die nie und nirgends gewesen. Dem einen verkümmert die Zeit seine heiligste Wirklichkeit, dem andern verhindert sie bloß ein gedachtes „Ideal", d. h. eine verblasene Gesellschaftskonstruktion. Darum ist der eine auch als Opfer der Zeit gefallen, der andre aber als einer ihrer Führer zu Amt und Ehren gekommen. Darum hat Schleiermacher, der alles schon im Geist erledigen wollte, ohne sein Blut dabei zu spüren, sich bequem mit der Phantasie in eine bessere Zukunft flüchten können, während Hölderlins Herz brach vor Sehnsucht nach der Menschen-Ewigkeit, die in Hellas sinn-bildliche Gegenwart war. Hölderlin weste, Schleiermacher dachte, und nie hätte Hölderlin, der mitschwang im wirklichen All und im lebendigen Nu, statt in Möglichem zu schwelgen, selbstgerecht sich bescheiden können nach einer solchen Anklage wie Schleiermacher: „So bin ich der Denkart und dem Leben des jetzigen Geschlechts ein Fremdling, ein prophetischer Bürger einer späteren Welt ... Gleichgültig läßt mich, was die Welt, die jetzige, tut oder leidet; tief unter mir scheint sie mir klein." Man

muß tiefer an der Zeit gelitten oder etwas Höheres als sie gezeigt haben, wenn man sie so richten will – und Schleiermacher ist ihr echtes Kind, eben mit dem blutlosen Geistesdünkel und dem dünnen Größenwahn des inneren Ich. So sucht er auch vergebens die Zeichen, woran die vereinzelten Bürger der künftigen Welt sich erkennen: die bezeichnende Tat, das eigene Wort, die bedeutungsvolle Sitte und Haltung. Immer gibt er Wegweiser, nie Wege . . Gangarten beschreibt er, nie geht er, und statt uns zu bewirten, schildert er uns ausführlich wie die Speisen schmecken sollen, die dem Gaumen des Geistes allein ziemen: „Harmonisch in einfacher schöner Sitte leben kann kein andrer als wer, die abgestorbenen Formeln hassend, nach eigener Bildung trachtet und so der künftigen Welt gehört; ein wahrer Künstler der Sprache kann kein anderer werden, als wer freien Blickes sich selbst beschaut und des inneren Wesens der Menschheit sich bemächtigt hat." So spricht nicht wer weiß und hat, sondern wer meint und möchte.

Der vierte Monolog verherrlicht den Triumph der Innerlichkeit von den Werten des eigenen Lebens aus: er handelt (um an den Titel eines neueren Buchs zu erinnern) vom Sein und Haben der Seele – wie die drei ersten Monologe vom Verhältnis der Seele zu Welt, Menschheit, Zeitalter handelten. Er beantwortet die Frage, wie weit ist die Seele frei? Wo sind die Grenzen ihrer Kraft? Nur das könne sie nicht, was ihrem innersten Gesetz widerspricht, ihrem eigensten Wesen: „Immer mehr zu werden, was ich bin, das ist mein einziger Wille". So verknüpft Schleiermacher die sittliche Autonomie mit der gebildeten Individualität, Kant mit Friedrich Schlegel, um sich zu lösen von der Welt als

Vorstellung und von der Welt als Wille (wenn man Schopenhauers Formeln hier gleichnisweise nutzen darf). „Solange ich auf diesen Zweck alles ausschließend beziehe, jedes äußere Verhältnis aber, jede äußere Gestalt des Lebens mich gleichgültig läßt, ja alle mir gleich wert sind, wenn sie nur meines Wesens Natur ausdrücken . . ., so lange beherrscht mein Wille das Geschick und wendet alles, was es bringen mag, zu seinen Zwecken mit Freiheit an. Nie kann solchem Wollen sein Gegenstand entzogen werden, und es verschwindet beim Denken solchen Wollens der Begriff des Schicksals." Indem er von allem Außen absieht, wegblickt, sieht er nur was er will, und darf nur wollen was er sieht. Er meint das Schicksal zu vernichtigen, indem er verneint, was er nicht fassen und wirken kann: das ist der Vogel Strauß als Metaphysiker und der Fuchs vor den sauren Trauben als Ethiker.

Schleiermacher selbst ahnt diesen Einwand: „Verbirgt sich hinter solch Gefühl der Freiheit nur die Ohnmacht?" Und er erwidert dieser Deutung gemeiner Seelen nur durch die unbeweisbare und unwiderlegbare Behauptung: daß nichts seiner eignen Bildung Wachstum zu hindern, ihn vom Ziel des Handelns zurückzutreiben vermöge: der Glaube sei in ihm lebendig durch die Tat. Abermals ein petitio principii. Er rühmt sich, daß er mit jugendlicher Freiheit die falsche Maske hingeworfen habe (er meint wohl sein Pfaffentum) den Sinn für schöne Gemeinschaft sich errungen, die menschliche Gattung und Individualität in allen ihren Geheimnissen ergründet, die lebendige einheitliche Anschauung der Menschheit erobert, jede Seelenregung empfunden, und aus allem seine Selbstbildung genährt habe. Nun, diese stolze Summe seines Daseins enthält nicht was

er ist, sondern was er zu sein meint, und in so nebelhafter Fassung, daß jeder Spintisierer sich darin erkennen könnte. Er besagt nicht, daß er dem Schicksal etwas abgerungen hat, sondern daß in seinem eignen Ideal der Kampf mit dem Schicksal von vornherein ausgeschieden ist. So wenig beim Hämling die Keuschheit ein Verdienst ist, so wenig ist für den Individualitäts-idealisten die Freiheit ein Verdienst.

Von dieser Freiheit aus sieht Schleiermacher umher, was ihm noch nottut zur universellen Bildung seines besonderen Ich. Seine Vergangenheit bürgt ihm für die Zukunft. Noch kennt er die Geschichte und die Gesellschaft nicht ganz, so breit und tief er sie auch schon erforscht zu haben behauptet. Freundschaft und Liebe kennt er, noch aber steht ihm die Ehe und die Vaterschaft bevor: auch dies Ideal wird er dem Schicksal einst abringen. Wenn es ihm das äußere Schicksal verweigern sollte, so schlägt er es dennoch durch die *Phantasie:* die ist die wahre Besiegerin des Schicksals, die stärkste Hilfe der Freiheit: denn was ich mir vorstellen kann, das ist mein: „Sie ersetzt mir, was der Wirklichkeit gebricht; jedes Verhältnis, worin ich einen anderen erblicke, mach ich mir durch sie zum eigenen". „So nehm ich ... kraft dieses inneren Handelns von der ganzen Welt Besitz, und besser nutz ich alles in stillem Anschauen, als wenn jedes Bild in raschem Wechsel auch äußere Tat begleiten müßte." Für uns hat ein solch naives Geständnis der intellektuellen Selbstbefriedigung fast etwas Schamloses oder Läppisches, wie etwa das entsprechende seines Zeitgenossen Krause: „Wie die Welt sein sollte, weiß ich, es lohnt sich daher nicht, sie zu kennen wie sie ist." Doch dies war die Gesinnung des ganzen Romantiker-Geschlechts, das in der

Wissenschaftslehre Fichtes seinen Kodex findet. Aus dem Glauben, daß die Welt Geist ist (sie ist nicht nur dies, sondern auch dies) zogen sie den absurden Schluß, daß der Geist Welt ist und sich selbst genügt Welt zu schaffen. Erst Schleiermachers Individualismus war es vorbehalten, die Befugnisse, die Fichte dem geistigen Welt-ich zusprach, für sein Individual-ich anzumaßen. Nur wollte er nicht wie Fichte Weltschöpfung ohne Realität, sondern Weltgenuß ohne Realität. Hier wäre der Spott der Jean Paulischen Clavis Fichteana erst ganz im Recht.

In der Monologenstelle über die Allmacht der Vorstellungskraft, der Phantasie, haben wir den Schlüssel zu allen Unzulänglichkeiten seiner Lehren, auch seiner Religionsphilosophie: er hielt allen Ernstes das bloße Denken Fühlen Vorstellen für Welt und das Leugnen der Wirklichkeit für Freiheit. Besessen hat er das Universum nicht, gezeugt hat er nicht mit ihm, aber vorgestellt hat er es sich und dabei Genuß empfunden: uns aber schildert er in den Monologen und in den Reden über die Religion, was er sich vorgestellt und was er dabei empfunden hat, und verlangt, daß wir seine Vorstellungen für Taten und seine Empfindungen für Geburten halten. Wir begreifen nach seinem Bekenntnis über die Kraft der Phantasie, warum wir von seinen Vorstellungen und Empfindungen so gar nichts haben. Sie treten nicht aus seinem Innern heraus als durch nebelhafte Worte. Da ihm nur gehören soll, was er selbst hervorgebracht und immer aufs neue erwirbt, und da er nur hervorbringt und immer aufs neue erwirbt, was ihm schon gehört, so dreht er sich im hohlen Zirkel. Er macht aus dem Außen, aus Freunden und Geliebten sogar, nur unfruchtbare Spiegel seines eignen Sinnes.

So muß ihm selbst die Realität des *Todes* nur zu einer „größeren Entfernung" von seinen Spiegeln verflüchtigt werden. Auch dem Tod gegenüber will er die Freiheit der Phantasie behaupten: „Sterben wollen können sei mein höchstes Ziel." Der Tod ist aber zugleich die Vollendung und Aufhebung des eigenen Wesens, der er entgegenreifen will. Bezeichnend daß er Vollendung nicht durch ein Tun oder Wirken erwartet, sondern durch den Tod, nein, durch die Vorstellung des Todes... daß seinen gestaltungsfeindlichen Instinkten die äußere Darstellung, die Vollendung der inneren Bildung, etwa durch ein Werk der Kunst, eine Ahnung des Todes ist. Mit diesen Gedanken, sich eine künstlerische Selbstdarstellung zu vollenden, zu verewigen, aufzuheben spielt er am Schlusse seines vierten Monologs. Es ist auch nur ein Spiel mit Vorstellungen, aber ein Sinnbild für seine Geistesrichtung überhaupt: wirkliche Gestaltung, wirkliche Selbstdarstellung und Selbstvernichtung gehen für ihn zusammen.

Der Schlußmonolog „Jugend und Alter" betrachtet den zeitlichen Ablauf des Lebens als ein Substrat der reinen Geistigkeit, Innerlichkeit, Vorstellung: es gilt hier die Vergänglichkeit zu beseitigen, wie in den früheren Monologen, Welt, Menschheit, Zeitalter, Schicksal. Sein schrankenloser Platonismus will hier aus dem Wandel des irdischen Lebens die Ewigkeit des autonomen Ich herausholen. Einläßlich wie Kanzelredner seit je den Gemeinplatz von der Vergängnis der irdischen Kräfte und Güter ausgeschmückt haben, fragt sich der Monologist, was er verlieren müßte, wenn Vergänglichkeit wirklich wäre, und ob er es verlieren muß. Man braucht um die Antwort nicht zu bangen: es gibt kein Gesetz des Vergehens für den Geist: „ein leeres

Vorurteil ist das Alter, die schnöde Frucht von dem trüben Wahn, daß der Geist abhänge vom Körper". Er lebt nicht im Tag, er hat keinen Leib: er stellt sich die Ewigkeit vor, er sucht das Unendliche, dies ist seine unverlierbare Jugend, nicht in äußerem Tun und Genießen besteht sie. Wir kennen die Methode Schleiermachers, wie er alle Widerstände der Sinnen- und Kräftewelt dialektisch wegvernünfelt, wegdeutelt, zergeistet. Es ist immer dasselbe: was den Geist hindert, das ist nur Schein .. was der Geist nicht hat, das stellt er sich vor. „Kein Gesetz, welches nur dem äußeren Tun gebieten darf, soll mir das innere Leben beschränken". „Alles wahre Handeln ist innerlich und unvergänglich". Wahre Welt ist nur das Anschaun des inneren Ich. Das ist, in mannigfachen Wiederholungen das A und O der Monologen: sie sind das Erbauungsbuch des modernen Hirnquietismus, der nicht wie echte Mystik auf dem seelischen Untertauchen im dunklen Urgrund, auf dem trunknen Eingehen in All, Gott oder Nichts beruht, sondern auf der Vernichtung der Welt durch das reingeistige selbstbewußte Sonder-ich. Die Nabelbeschauung, die für den Yogi der Weg nach Nirvana ist, wird hier zum Ziel.

Wer die Monologen kennt, versteht leichter, wie der Verfasser der Reden über die Religion auch die Vertrauten Briefe über Friedrich Schlegels ‚Lucinde' schreiben konnte, wie der Theolog und Religionsphilosoph sich zum Herold dieses gedunsenen Genußevangeliums machen konnte. Die Freundschaft mit Friedrich Schlegel allein genügte dazu nicht, wenngleich Schleiermacher unter dem Bann Schlegels stand und ihm nachempfand. Bloß eine Gefälligkeit und Ritterlichkeit gegen den verlästerten Freund war seine Ver-

teidigung der ‚Lucinde' nicht, obwohl sie *auch* das war. Schleiermacher glaubte, soweit ein Dialektiker glauben kann, an den Wert und die Moral der ‚Lucinde' und würde nicht aus bloßen Nebenrücksichten für sie eingetreten sein. Aber daß er Schlegels eignen Anspruch stützte, in diesem Werk die künstlerische Grundlage einer neuen Moral, die moralische Grundlage einer neuen Kunst zu bieten, daß er das „hohle Gerede" (wie Schiller es richtig nennt) von Menschheit, Sitte und Liebe für den Ausdruck echter Kräfte nahm, das schwelgerische Getue für Fülle des Lebens, die spielerische Schönrednerei für künstlerischen Glanz und die geschwätzigen Schemen für dichterische Gestalten: *dazu* mußte er schon so wirklichkeitsfremd, so mit bloßen Vorstellungen und durch bloße Phantasie befriedigt, so welt- und -geist-verwechselnd sein, wie wir ihn erst aus den Monologen kennen. Daß er diese Verwechslung mit solcher Entschiedenheit durchführte und seine eignen Zweifel, woran es im Anfang keineswegs gefehlt hat, niederschlug, das verdankt er seiner dialektischen Kunst und Lust, und seiner „Virtuosität im freundlichen Auslegen" wie Dilthey sagt.

Als Schleiermacher die ersten Teile der ‚Lucinde' kennen lernte, erschrak auch er über die „Öffentliche Ausstellung" geheimster Erlebnisse und über den „Dilettantismus der Form", zum Ärger und Spott Friedrich Schlegels, der in seine Mißgeburt verliebt war. Wir wissen nicht, ob die Kenntnis des Ganzen Schleiermacher bekehrt hat oder ob er sich mit der Freiheit seiner Phantasie das Buch aus Freundschaft innerlich so lange zurechtgelegt und gedeutet, bis es ihm zu dem wurde, was es seines Freundes Wunsch und seinen eignen Forderungen gemäß sein sollte.

Schwerlich hat er seine Verherrlichung wider besseres Wissen geschrieben. Die Monologen geben uns den Schlüssel zu dieser Fähigkeit Schleiermachers, jede Wirklichkeit kraft der Phantasie nach einem Sollen oder Wollen zu modeln, selbst wenn das Sollen oder Wollen von außen angeregt wurde. In diesem Fall erschien es ihm als eine Freundschaftspflicht, dem Wutgeheul, womit die ‚Lucinde' vom Publikum und den zahllosen Widersachern Friedrichs aufgenommen wurde, auf dessen Bitte öffentlich entgegenzutreten, um jeden Preis, selbst um den Preis der geistigen Reinlichkeit. Schwerlich hat Schleiermacher diesen Preis so hoch gefunden, wie er *uns* scheint. Hatte er einmal den Entschluß gefaßt, die ‚Lucinde' um der Freundschaft willen zu idealisieren, so kostete es ihn wenig Mühe, den Tatbestand vor seinem eignen Geist zu verdunsten – und in dem Zwist zwischen Freundschaft und Einsicht vermittelte die Phantasie und die Dialektik. Wir dürfen uns aber durch den ritterlichen Mut, den die ‚Vertrauten Briefe' als *Tat* bezeugen (denn Schleiermacher gefährdete seinen eignen Ruf, ja seine Lebensstellung) nicht darüber täuschen lassen, daß sie als *Werk* eine geistige Taschenspielerei enthalten. Sie wären leichter zu rechtfertigen bei einem Denker, der in geistigen Dingen weniger wie Schleiermacher das Unbedingte gesucht, sondern Stufen und Grade der Wahrheit anerkannt hätte. Denn freilich wird man manchmal Dinge, die man von einer Höhe aus mißbilligt, gegen Angriffe aus dem Sumpf verteidigen. Nicht jeder hat zu jeder Wahrheit ein Recht. Der Niedriggesinnte kann den Höheren überhaupt nicht bemessen und *meint* über ihn auch dann das Falsche, wenn er einmal zufällig das Richtige *sagt*. So mochte Schleier-

macher gegenüber den Kotzebue und Merkel freilich die Moral Schlegels verteidigen. Über Moral durfte dies Gesindel gar nicht mitreden. Was sie an der ‚Lucinde' unmoralisch fanden, war es nicht oder nicht auf die Art wie sie meinten. Aber Schleiermacher verteidigte das Buch schlechthin oder vielmehr, er pries darin eine Moral, die es *nicht* darstellte. Seine Schutzschrift ist nicht nur exoterisch gemeint, nicht nur gegen den Pöbel gewandt, wozu er vollkommen befugt war nach dem Gesetz, wonach es kein gleiches Wissen und Werten für alle gibt, sondern auch esoterisch: er hat sich in die Vergötterung der ‚Lucinde' hineingeredet, weil er es wollte, und er wollte es, weil die Freundschaft ihn rief ... ein praktisches Beispiel wie Schleiermacher die Heteronomie, das Handeln auf äußeren Anlaß hin, das er verdammt, zur Autonomie macht mit Hilfe der Phantasie. Solche Gewalt hatte für ihn die Phantasie als Retterin aus jeder heiklen Wirklichkeit. Er konnte zuletzt gar nicht unsittlich d. h. unfrei handeln, weil er jeder Wirklichkeit *den* Sinn zuschob, den er wollte.

Schleiermachers ‚Vertraute Briefe' über die ‚Lucinde' sind (im Gegensatz zu den Reden über die Religion und den Monologen) eine Gelegenheitsschrift. Sie dienen weniger der Entwicklung seiner Weltansicht als deren Anwendung auf einen bestimmten Gegenstand und zu bestimmtem Anlaß, enthalten daher keine wesentlich neuen Gedanken und Gesichtspunkte, sondern mehr die Probe aufs Exempel,wie jene allgemeinen Grundsätze der Reden und der Monologe sich in einem gegebenen Fall ausnehmen. Zwar bietet der Anlaß dem Verfasser den willkommenen Vorwand, seinen Individualismus unter den Gesichtspunkten der *Sittlichkeit*,

der *Liebe* und der *Kunst* zu erläutern. Diese drei großen Wege der gebildeten Individualität zum Universum hatte er in den Reden und den Monologen nur beiläufig und gleichnisweise berührt. Friedrich Schlegels Werk, mit seinem Anspruch, die Liebe auf eine neue Moral zu gründen und diese neue Moral dichterisch zu zeigen, rief den Gefährten zur Darlegung und Verteidigung der romantischen Sittenlehre. An seinen gelegentlichen Wink, er möchte über die Moral der ‚Lucinde' etwas schreiben, hatte ja Friedrich Schlegel ihn erinnert, als er ihn bat das Werk zu schützen, und gegen dessen Moral erhob sich ja das öffentliche Geschrei.

Es galt zunächst zu beweisen, daß die ‚Lucinde' Ausdruck einer höheren Sittlichkeit sei als die landläufige des Zeitalters. Hatte Schleiermacher in seinen bisherigen Schriften von der Moral nur negativ geredet, um ihre Ansprüche aus dem ihm heiligen Gebiet der Religion, d. h. der Bildung zu verbannen, so wollte er hier positive Werte der neuen Sittlichkeit zeigen. Das hieß von dem romantischen Zentralgedanken aus, die Freiheit der Individualität über den gesellschaftlichen Heteronomien zu begründen, jedes Sittengesetz, das nicht im Innern der Individualität selbst sprach, aufzulösen. Das innere Sittengesetz der Romantiker ermächtigte sie aber, ihr individuelles Gefühl des Universums im Leben, Wirken und Tun gebildet darzustellen, ohne Rücksicht auf Nutzen oder Schaden oder auf gesellschaftliche Schicklichkeit. Die Autonomie jeder geistigen und seelischen Kraft war dadurch verkündet, ihr Recht auf unbedingte Auswirkung und Selbstdarstellung. *Sittlich* ist es, dem inneren Gesetz unbedingt zu gehorchen, das hatte schon Kant gelehrt. Nur hatte Kant, noch fremd dem romantischen

Begriff der Individualität, an ein für alle gleich verbindliches Gesetz geglaubt, während die Romantiker, zumal Schleiermacher, jedem Individuum ein eigenes zusprachen. Den kategorischen Imperativ, der die Autonomie des inneren Menschen verbürgte, verbanden sie mit dem Individualitätsgedanken, der die unendliche Mannigfaltigkeit der Menschen auch im sittlichen Sollen und Dürfen verlangte. Beide Befehle richten sich gegen die Nützlichkeit. Kants Moralinhalte deckten sich mit den allgemein in der Gesellschaft gültigen, und bekämpften nur ihre geläufige eudämonistische Begründung – die Romantiker aber brachten, um der individuellen Freiheit willen, auch neue Inhalte und verlangten deren Auslebung. Das führte zum offenen Bruch mit der Gesellschaft, sobald *einer* der neuen Inhalte, der ästhetische Trieb, nichts anerkennend als den Ausdruck und den Genuß des Sinnlichschönen, die durch Staat, Gesellschaft, Familie um ihn her errichteten Nützlichkeits- und Schicklichkeitsschranken sprengte, die als sittlich schlechthin gegolten hatten. Das bloße private Umgehen oder Durchbrechen hätte die Gesellschaft noch verziehen und hat sie meistens verziehen. Doch daß es im Namen der Sittlichkeit selbst geschehen sollte, daß nicht nur eine *Übertretung*, sondern eine *Umwertung* damit gemeint war, das empörte sie, und Schlegels ‚Lucinde' war es, die zuerst die Umwertung deutlich machte, nachdem bereits vorher Friedrich Schlegels, Dorotheas und Carolinens Lebensführung die Übertretung gezeigt hatte. Erst die offene Verherrlichung einer Sinnes- und Lebensart, für die man allenfalls gerade bescheidentlich Duldung hätte erbitten sollen, hat den Kampf zwischen der Romantik und der Gesellschaft verbittert

und den Anstoß der romantischen Privat-Libertinage zu einem Problem der öffentlichen Sittlichkeit gemacht. Die ‚Lucinde' versuchte geduldete Sünde als preiswürdige Sitte zu verherrlichen . . . und Schleiermacher, der Dialektiker des Kreises, sollte in seinen Briefen beweisen und begründen, was Schlegel, der Aphoristiker und (wie er wähnte) Künstler behauptet und verkündet hatte: daß es im höchsten Maße sittlich sei, das schöne Leben bis zum Grunde gebildet zu genießen.

Durch zwei erhabene Namen wird der sinnliche Trieb verklärt (denn dazu ist Schleiermacher verschämt und Dialektiker genug, um ihn nicht mit seinem Naturnamen zu nennen): nach seiner seelischen Wirkung „Liebe" und nach seiner geistigen Leistung „Kunst". Wir sehen den eigentlichen Mangel der Vertrauten Briefe, ihre wirkliche „Unsittlichkeit" nicht in der Verherrlichung des Genusses oder der Mißachtung gewisser zeitlicher Moralbegriffe, sondern abermals in einem proton pseudos, das aus seinem tiefen Mangel an Wirklichkeitssinn kommt: der Verwechslung von gelebtem Genuß mit Liebe und von dargestelltem Genuß mit Kunst. Aus demselben Mangel heraus hatte Schleiermacher die Bildung mit der Religion und Vorstellung mit Anschauung verwechselt. Wenn er jetzt wieder Grenzen nicht nur der Konvention, sondern der Natur, z. B. den *Geschlechtsunterschied*, mit kühnen Abstraktionen und Fiktionen überfliegt, so kommt es immer daher, daß er Wirklichkeit, Natur, Geschichte nicht sieht oder nicht sehen will – sich allein verlassend auf die Innenschau und die Phantasie. Die sittliche Autonomie der Liebe und der Kunst will er verfechten und er nimmt den Inhalt der ‚Lucinde' (wie es Friedrich Schlegel genommen wissen wollte) als

Liebe, ihre Form als Kunst. Die ‚Lucinde' ist eine Botschaft des Genusses und ein Zwitter zwischen philosophischer Abhandlung und lyrischen Aphorismen – ein allegorisierendes Bekenntnisbüchlein. Der romantische Grundfehler, Empfängnis mit Gestaltung und Geist mit Blut zu verwechseln, waltet auch in Schlegels und seines Verteidigers Liebeslehre; Liebe ist ihnen das passive Schwelgen in den körperlichen und seelischen Reizen der Geliebten, trotz der raffinierten Vergeistigung und der schleiermacherisch religiösen Verklärung des Genusses. Von der heiligen Glut, die im geliebten Wesen zeugen will und das All nicht nur empfangen, sondern fassen und umbilden will, vom platonischen Eros, ist zwar bei den zwei Platonikern hie und da die salbungsvolle Rede, aber nirgends ein Gefühl, ein Ton, eine Anschauung. Der sinnlich geistige Genuß verhält sich zur Liebe wie das Schmecken zum Essen, wie der Lichtreiz zur Schau, er ist die subjektive Funktion eines objektiven Aktes oder Geschehens . . . die subjektive Wahrnehmung eines objektiven Zustandes, die subjektive Erscheinung eines objektiven Wesens . . . er ist die Empfindung, nicht die Auswirkung des Schönen.

Gibt man freilich einmal zu, daß die ‚Lucinde' wirklich von der Liebe handle und Wesen und Sinn eines großen Liebenden gestalte, aus der Fülle der Augen und des Herzens (statt vom Genuß zu schwatzen aus der erhitzten Phantasie und erdachten Theorie) so ist Schleiermachers Verteidigung folgerichtig, seine Technik klug und kühn zugleich. Daß die allergreifende weltverklärende Leidenschaft alles heiligt, was sie berührt und der freiesten Darstellung durch die Kunst, ohne Rücksicht auf Konventionen der Schicklichkeit

und selbst der Sitte würdig sei – diese ästhetische Grundlehre würden weder Goethe noch Schiller angefochten haben: sie steht und fällt mit der Autonomie der Kunst überhaupt, der „Habeas-corpus-acte" auch unserer klassischen Dichtung. Schleiermachers *sittliche* Grundposition ist hier dieselbe, die man seinen Reden über die Religion nur allzugern als edel und erhaben zugebilligt hat – die Ausdehnung des kategorischen Imperativs nicht nur auf das einzelne Handeln, sondern auf das ganze Sein, Sinnen und Empfinden der selbständigen Individualität. Soll der Mensch so leben wie ihm sein inneres Gesetz, das für wahr Erkannte gebietet, wie könnte dann seine Liebe davon ausgeschlossen und unter die Bedürfnisse von Staat und Gesellschaft gestellt werden? Begründet man überhaupt einmal die Moral auf die reine Innerlichkeit, dann ist wider die Sätze, womit Schleiermacher seine Rezension der ‚Lucinde' (im Berlinischen Archiv der Zeit und des Geschmacks, 1800) schließt, und die als Leitwort über den ‚Vertrauten Briefen' stehen könnten, nichts zu sagen, als daß sie gerade auf den geilen Geistrausch der ‚Lucinde' nicht passen. „Durch die Liebe wird das Werk nicht nur poetisch, sondern auch religiös und moralisch. Religiös, indem sie überall auf dem Standpunkte gezeigt wird, von dem sie über das Leben hinaus ins Unendliche sieht; moralisch, indem sie von der Geliebten aus sich über die ganze Welt verbreitet und für Alle, wie für sich selbst, Freiheit von allen ungebührlichen Schranken und Vorurtheilen fordert."

Die „Schranken und Vorurteile", die Friedrich Schlegels neuer Moral entgegenstanden und die sich beim Erscheinen der ‚Lucinde' erst recht zeigten, will

Schleiermacher nun im einzelnen wegräumen, indem er die Herkunft der wichtigsten Vorwürfe untersucht und von der Bildung geistig freier Seelen aus wertet. Aus drei Schichten stammen die Vorwürfe: da sind zunächst die platten Philister, die Nützler und Vernünftler, die Sklaven der Gewohnheit und der Gesellschaft, gegen die schon die Reden an die Religion fernher ironisch polemisieren. Mit ihnen läßt sich Schleiermacher auf Einzelheiten nicht ein: ihre ganze Art und Ansicht wird schon an der Schwelle mit überlegenem Spott abgefertigt in der Zueignung an die Unverständigen. Ihnen, den Rückständigen, Ewig-Gestrigen, „dem Senat der Erhalter", die schreien über jedes Neue und Ungewohnte, führt er bloß die Relativität ihrer für ewig und allgültig gehaltenen Maßstäbe und Urteile zu Gemüte. Ohne seine Gesinnung zu verteidigen, erbost er sie durch die Weissagung, daß von ihren „Nachkommen im Geist" eben die neue Sittlichkeit, die sie heute verlästern, als Gesetz mit verbissenem Eifer festgehalten werde. „Diese Zeit wollen wir herbeiführen, tut ihr indessen dagegen, was euch recht dünkt, und erlaubt, daß wir uns nicht darum kümmern." Diese Schicht wird noch hin und wieder in den Briefen gestreift und obenhin verhöhnt, z. B. im zweiten Brief, der die verlogene Sentimentalität, die angelsächsische Prüderie, oder im dritten Brief, der die undifferenzierte Roheit oder lüsterne Stofflichkeit des Lesepöbels brandmarkt. In den Kreis der sachlich ernsten Briefschreiber tritt das profanum vulgus nicht ein, es wird keiner ernstlichen Widerlegung wert gehalten. Streiten kann man ja nur mit Menschen, mit denen man wenigstens irgendeine geistige Voraussetzung gemein hat.

Eine zweite Schicht kommt zu Wort unter den

fingierten Korrespondenten selbst (denen Personen aus Schleiermachers Bekanntenkreis, gleichgültig welche, entsprechen). Das sind die Wohlmeinenden, nicht Bornierten, aber in die eigentlichen Geheimnisse der Kunst und der Sittlichkeit nicht Eingeweihten, deren „Moderantismus" sich an dem Stoff oder der Darstellung unverhüllter Erotik stößt. Ihr Wortführer ist Eduard. Empfänger des sechsten Briefes. An dieselbe Menschenart wendet sich der dem dritten Brief beigelegte „Versuch über die Schamhaftigkeit". Aus dieser Schicht stammen die eigentlich *sittlichen* Bedenken gegen die ‚Lucinde'. Solchen Schicklichkeitsverfechtern muß gezeigt werden, daß ein echtes Kunstwerk, einerlei welchen Stoff es behandelt, nicht unsittlich sein kann. „Ich kenne gar keine Unsittlichkeit eines Kunstwerks als die, wenn es seine Schuldigkeit nicht tut, schön und vortrefflich zu sein, oder wenn es aus seinen Grenzen hinausgeht", d. h. Undarstellbares darstellen will. Als Beispiel für diese Sünde büßt Wieland, der die erste sinnliche Empfindung darstellen wolle. Eben aus dem Gegenbeispiel des halbsinnlichen halbgeistigen Wieland nimmt Schleiermacher für die unbefangene, von Seitenblicken freie Kühnheit Schlegels die Sittlichkeit in Anspruch: in der ‚Lucinde' findet er die „Einheit von Leib und Geist", die antike Heiligkeit in der Natur und der Sinnlichkeit, und zwar über die Antike hinaus, „die alte Lust und Freude . . . Eins mit dem tiefsten und heiligsten Gefühl, mit der Verschmelzung und Vereinigung der Hälfte der Menschheit zu einem mystischen Ganzen." Kurz, wie die Anschauung des Universums für ihn religiös ist, so ist das erotische Allgefühl, das er in der ‚Lucinde' finden will, gegenüber jeder Vereinzelung, heilig. Die Theorie, die

Schlegel über seinen privaten Phantasie-orgien wölbte, hat mit Allgefühl nichts zu tun, und völlig getrennt sind gerade in der ‚Lucinde' der sinnliche Stoff und die geistige Deutung, die Kraft und die Sucht. Doch als Verteidigung etwa der ‚römischen Elegien' oder der Goethischen ‚Helena' ließe sich diese Abfuhr des nur schicklichen Moderantismus hören: sie bezieht sich auf die Erotik als Stoff überhaupt. Der eingelegte „Versuch über die Schamhaftigkeit", über ihre Herkunft, Art, über ihr Recht und ihren Sinn, steckt mit allzu spitzfindiger Dialektik die Grenzen ab, wie weit eine Darstellung sinnlicher Mysterien überhaupt sittlich zulässig sei: d. h. wie weit „diese Mysterien der Liebe ... ins Bewußtsein kommen müssen". Es ist eine Abschweifung, eine Grenzfrage zwischen Moral und Ästhetik, zugleich ein Streifzug gegen die Prüderie. Auch hier will Schleiermacher auf das Recht der Kunst hinaus, die Mysterien der Liebe vor dem Bewußtsein zu heiligen durch unbefangene Darstellung ihrer schönen Momente.

Die dritte Schicht bilden die eigentlichen Eingeweihten der Liebe und der Bildung. In den Briefen über die Lucinde sind das der Briefschreiber und Empfänger selbst, dann Ernestine, eine wissende und unbefangene Frau, etwa vom Schlag der Henriette Herz, Karoline, ein kluglebendiges Mädchen, etwa wie Auguste Böhmer, und Eleonore, die vollkommene freie und kühne Geliebte. Erst diese dritte Leserschicht erörtert in ihren Briefen die *ästhetischen* Einwände, und zwar aus dem Geist des Werkes selbst. Das soll zur Rechtfertigung seines Gehaltes, zur wahren Deutung seines Sinnes und Verherrlichung seiner Form führen. Und zwar sind jedem Korrespondenten diejenigen Einwände zugeteilt, für die er besonders zuständig

ist – ein Verfahren, das die Personen durch ihr Urteil über die Lucinde charakterisiert und das Urteil durch den Charakter der Personen motiviert. Schleiermacher hat dadurch, daß er seine Verteidigung der Lucinde verschiedenen fingierten Charakteren in die Feder schob, zugleich das Odium eines sektiererischen Lobgesangs und die Langeweile einer fortlaufenden Abhandlung vermieden und seine Urteile wie ein Dramatiker oder Erzähler objektiviert. Er hat weniger seine eine Meinung gezeigt als die mannigfaltigen Standpunkte gebildeter Menschen, auf denen die Lucinde gerechtfertigt und schön erscheint. Die Abtönung der verschiedenen Briefschreiber ist das Beste an dem Buch, der Sinn für die individuellen Empfänglichkeiten.

Der einsichtig vorurteilslosen Frau legt der Verteidiger im ersten Brief zunächst den eigentlichen Gegenstand und die Absicht des verschrieenen *Romans* dar: denn schon die Bezeichnung Roman hatte die Leute irr gemacht. Er soll nicht einzelne Abenteuer darstellen, einzelne Charaktere – sondern das Ganze des Lebens von einem bestimmten Gesichtspunkt aus: der ist hier die Liebe – die ‚Lucinde' will „die Liebe ganz und aus einem Stück" zeigen „das Geistigste und das Sinnlichste... aufs innigste verbunden". „Die Liebe ist dem Werke alles in allem, es hat nichts anders und bedarf nichts anders." So soll zugleich der Vorwurf der Lüsternheit und der Vorwurf der mystischen Schwärmerei geschweigt und diesem Roman als dem Urbild einer neuen Gattung der Verzicht auf alle gemeinhin romanartigen Elemente, die Freiheit auf unbehinderten Ausdruck der Liebe zugebilligt werden. Die Verknüpfung von lüsternen Vorstellungen mit leeren Reflexionen soll als Einheit zwischen Sinnlichkeit und

Geist, der Mangel an Fülle und Weite als „schöne Simplizität", die zynische Ironie als „große Unschuld" gelten. So macht Schleiermacher schon an der Schwelle die auffallendsten Mängel des Werkes, deren Rüge unvermeidlich und ihm selbst fühlbar war, zu Tugenden: die sinnlich übersinnliche *Zwiespältigkeit*, die bildnerische *Armut* und die geistige *Frechheit*. Das ist ein rein dialektisches Kunststück, erzielt durch Drehung der Begriffe oder durch schönrednerische Benamsung.

Im dritten Brief werden diese vorweggenommenen Gesamtvorwürfe besondert. Ernestine vermißt die äußere Welt und möchte die Liebe mehr nach außen wirken und handeln sehn. Liebe und Welt gehörten zusammen. Sie rügt die gar zu laute Lust an der Lust, worin der Held des Romans sich gefällt, sie stößt sich an gewissen Zerlegungen der Liebesgeheimnisse und -elemente, an Klassifikationen des Sinnes für die Lust und an einzelnen künstlerischen Zweideutigkeiten, Scherzen und Ironien, kurz, an Ausflüssen eben jener drei Grundmängel. Erst im neunten Brief nimmt der Verteidiger dies Thema wieder auf: es fehle gar nicht an Welt, es sei nur „abstrahiert von der bürgerlichen Welt und ihren Verhältnissen", die in einem der Liebe geweihten Werk nichts zu suchen hätten. Das gehöre in die Novelle, nicht in den Roman. Schleiermacher verwechselt das unentbehrliche *sinnliche* Geschehen, ohne welches Geist nicht erscheinen kann, mit der *rohstofflichen* Begebenheit, die nicht als solche wirken darf. Die Lucinde soll ihm wohl gar ein Fortschritt über Goethes Wilhelm Meister sein durch ihre Stoffarmut. Zur Sinnenwelt hatte dieser Anbeter des Universums keinerlei Verhältnis. Darum heißt er Ernestine, die Liebe weniger

weiblich außen und mehr männlich nach innen suchen. Übrigens behält Ernestine mit ihren anderen Einwänden das letzte Wort.

Hat die kluge Frau das Verhältnis zwischen Liebe und Außenwelt, zwischen Sinnlichkeit und Geist bemängelt, so mißbilligt das junge Mädchen, das mehr an Einzeldingen haftet, gewisse Charakterzüge: Julius' Mangel an Gefühl für Mädchenwesen und -eigenart, und seinen in der Episode mit Lisette und Luise bekundeten „Geschlechtsdespotismus". Sie fragt im vierten Brief: „Wie ist es möglich, daß man einen Menschen dichten kann, der viel von Frauen versteht und gar nichts ... von Mädchen". Der Verteidiger rügt in seiner Antwort, dem fünften Brief, zunächst das mädchenhafte Herausreißen von Einzelheiten aus dem Zusammenhang des Kunstwerks. Mädchen seien als Knospen noch unfertig, ein schönes Chaos, ihre Individualität könne nicht als solche gezeigt werden, erst in der Frau sei sie entfaltet und sichtbar. Sie leben in unbestimmter dumpfer Sehnsucht nach individueller d. h. einzig ihnen gemäßer Erfüllung durch die Liebe. Diese Sehnsucht findet nicht gleich das richtige, es muß erst Versuche geben, Einbildungen, Irrtümer, die dem Mädchen wie dem Verführer freistehen müssen, bis die richtige, einzige individuelle Liebe sich gefunden habe. Diese Lehre von der Versuchsliebe (kaum eine gerade Abwehr, sondern ein Ausweichen) bleibt ein rein ästhetisch-dialektisches Paradoxon, nicht aus der Gesinnung, sondern aus dem Begriffsystem des schlechthinigen Individualismus durch die Gelegenheit hervorgelockt – wie denn Schleiermachers Lehren überhaupt fast niemals mit dem Blick auf die *praktische*, sondern auf die *logische* Konsequenz ausgesprochen werden, selbst-

genugsamer als es einem wirklichen Sittenlenker und Sittenbildner möglich wäre.

Der positive Gehalt der Vertrauten Briefe, die eigentliche Gesinnung, vermöge deren die ‚Lucinde' gerechtfertigt und gepriesen werden soll, findet sich in den Sätzen der begeisterten Frau die, durch eigne große Liebe geweiht und eingeweiht, das Werk nicht nur von außen, sondern von innen her liest und vom Herzen aus den Sinn des erotischen Evangeliums deutet, den die andren von der bloßen Urteilskraft her mit ihrer Bildung auffassen. Das geschieht im siebenten Brief, dem wichtigsten und zentralen. Ihr antwortet gleichsam antistrophisch der achte, der des Liebhabers. Wie sie von der Liebe ins Kunstwerk, dringt er vom Kunstwerk in die Liebe. Auch Eleonore liest das Buch mit Bezug auf ihr eignes Gemüt und eben durch den Enthusiasmus der Liebenden soll das Urteil jenseits aller Geschmäcklerei und Sittenrichterei, aus dem Bereich des Unbedingten gefällt werden – es ist die feinste Verherrlichung, wenn das Buch vor dem Blick der Liebe selbst besteht. Zugleich zeichnet Schleiermacher durch das Urteil der freien Liebenden sein Wunschbild der idealen Leser. Die Fragen, die die „Lucinde" diesen stellt, ist die wahre Frage der romantischen Geschlechterphilosophie. Sie bezieht sich auf die Wahrung, Bildung und Steigerung des unersetzlich einmaligen, freien Ich in der Liebe, welche doch völlige Hingabe an ein Du verlangt: wie erfüllt Weib oder Mann sein Eigengesetz im geliebten Andern? Wenn die anderen Briefe alle das Recht der individuellen *Selbstbehauptung* gegenüber der Gesellschaft betreffen, so handeln diese Liebesbriefe, der siebente und achte, von der individuellen *Selbsthingabe.*

Was bedeutet die Liebe als Bildungselement für die männliche und für die weibliche Individualität – was geben und was empfangen die Liebenden gegenseitig und was haben sie gesondert und gemeinsam? wie weit grenzen sich die Individualitäten gegeneinander in der Liebe ab? was ist die Freundschaft und was die Ehe innerhalb der Liebe? Alle diese Fragen finden Leonore und Friedrich in der ‚Lucinde' angeregt oder beantwortet, dem Bildungsroman der Liebe, der nicht mehr Intrigen und Katastrophen brauche, weil er die Liebe selbst als Menschenbildnerin am Werk zeige. Die ‚Lucinde' erscheint hier als das Hohelied des erotischen Individualismus, worin zum erstenmal die Anziehung der Geschlechter als ein Gesetz und eine bildnerische Kraft des Individuums gezeigt werden sollte. Und da eben auf Individualität alles ankam, so sollen die Liebenden in diesem Werk einen heiligen Ernst, einen großen und freien Stil des Guten und Schönen, ja riesenhafte und ungeheure Moral finden.

Mit einer gewissen Schwelgerei des Gedankens, die verrät, daß hier eben die Vorstellung, nicht die Anschauung der Liebe inspiriert, ergeht sich Schleiermacher in dialektischen Sonderungen oder in aphoristischen Hymnen über die innere Unendlichkeit des Werkes, das gestaltlos, charakterlos, gewichtlos dem Bedürfnis nach individuellem Geschmack des Unendlichen und dem Widerwillen gegen bindende Bilder des Endlichen gleich nachgiebig entsprach.

Die Briefe sind wie alle romantischen Schriften Schleiermachers von Friedrich Schlegels Redeweise beeinflußt, aber glätter, langatmiger, weicher in den pathetischen, leichter in den ironischen Stellen. In die Friedrich Schlegelsche Kreuzung aus philosophischer

und poetischer Prosa hat er noch ein Element von rhetorischer Salbung gebracht, die seine Sätze nicht nur, was Schlegel oft ist, pointiert-dunkel, sondern anmutig nebelhaft macht. Wo Schlegel bedeutungsvoll ist, wird er lieber ahnungs- und weihevoll. In der Mischung von Urbanität der leichten Rede und Weihe des schweren Sinns hat ihm Platon, besonders der des Gastmahls und des Phaidros, als Stilmuster vorgeschwebt, das Vorbild für jede Philosophie der Liebe.

Mit den Vertrauten Briefen über die ‚Lucinde' steht Schleiermacher am meisten im Banne Friedrich Schlegels, inhaltlich wie formal. In den Reden über die Religion hat er seine eigene Art zum erstenmal mit dem Gesamtgehalt der romantischen Bewegung vermischt und einen ihr neuen Stoff, die Religion, romantisiert. In den Monologen hat er sich innerhalb der romantischen Sphäre, doch nicht eigentlich auf romantische Weise, mit sich selbst auseinanderzusetzen gesucht. In den Vertrauten Briefen hat er sich rückhaltlos die Tendenzen Friedrich Schlegels zu eigen gemacht und sich ganz in dessen Geist hineinversetzt: das Werkchen bezeichnet den Höhepunkt ihrer Gemeinschaft und gleichsam die Wasserscheide ihrer Seelenströme. Von nun ab gehen die beiden so verschiedenen Temperamente und Begabungen leise auseinander, nicht gerade zunächst in den freundschaftlichen Beziehungen und Anregungen, doch in den geistigen Wegen.

Innerhalb der Entwicklung Schleiermachers sind die Vertrauten Briefe über die ‚Lucinde' (gewissermaßen eine Ausführung und Anwendung des Versuchs über die Immoralität aller Moral, womit er zuerst seinem Musageten sich als Autor vorgestellt) die romantische Vorstufe zu seinen „Grundlinien einer Kritik der bis-

herigen Sittenlehre", dem unromantischen Buch, das in Deutschland die Ethik als eine philosophische Fachdisziplin begründete. Es fällt nicht mehr in den Bereich unserer Betrachtung. Nur sein Ausgangspunkt liegt noch in der romantischen Zeit, negativ die Ablehnung aller utilitarischen, eudämonistischen und praktisch verallgemeinerndern auf das bloße Handeln, nicht auf das Sein gerichteten Sittengründe, positiv die systematische Individualisierung. Schleiermacher brachte später, unromantisch in der Methode wie im Gehalt, das individualistische Erlebnis, aus dem die Vertrauten Briefe hervorgingen, in ein System von lehrbaren Begriffen. Er wollte, wie schon der Titel verrät, über alle bisherige Ethik dasselbe kritische Gericht vollziehen wie es Kant in der Kritik der reinen Vernunft über alle bisherige Metaphysik vollzogen hatte. Doch während Kants Seh-Art mit seiner Methode eins ist, ist bei Schleiermacher die Seh-Art und die Methode willkürlich verknüpft. Das Erlebnis ist romantisch, die Methode rational wissenschaftlich, und das Erlebnis, auf dem die Kritik der Sittenlehre beruht, finden wir deutlicher in den Vertrauten Briefen.

Sind diese in der Biographie Schleiermachers die romantische Vorstufe zu seiner wissenschaftlichen Ethik (wie die Reden über die Religion die romantische Vorstufe zu seiner späteren wissenschaftlichen Theologie und Religionsphilosophie) so sind sie innerhalb der Romantik das nachdrücklichste Zeugnis der romantischen Ethik überhaupt in Gestalt einer rhapsodischen Geschlechterphilosophie. Was in der Lucinde selbst als Dichtung gemeint und mehr als ästhetisches Wunschbild denn als ethische Forderung herausgestellt war, das bekam erst durch Schleiermachers Ver-

teidigung und Verherrlichung grundsätzliches Gewicht. Erst der leise nachhaltige besonnene Dialektiker gab den Allegorien des stürmischen und fahrigen Aphoristikers die verbindliche Deutung. Die Vertrauten Briefe sind das ethische Bekenntnis des romantischen Individualismus, der entschiedenste und ausführlichste Beitrag der Romantik – einer ursprünglich ästhetisch und metaphysisch gerichteten Bewegung – zur Sittenlehre, auch hier mehr lockernd und erweiternd, als begründend und gestaltend.

Verschiedene Athenäums-Fragmente, ethische Rhapsodien und vermischte Gedanken aus Schleiermachers wissenschaftlichen Tagebüchern sind nur Abfälle der Reden über die Religion oder der Vertrauten Briefe. Auch hier steht Schleiermacher stilistisch im Bann Friedrich Schlegels. Dennoch ist die Entstehung der beiderseitigen Aphoristik grundverschieden. Schlegel dachte in Aphorismen, das heißt: nur die Gipfel ganzer Gedankenmassen leuchteten ihm auf – ihnen gab er die knappste Form und nur widerwillig legte er seine Zentralsätze auseinander, um sie mit den sekundären Gedankengliedern logisch oder dialektisch zu verknüpfen. Seine Aphorismen sind meist in sich geschlossen, selbstgenugsame Einheiten, die einen Menschen, ein Werk, ein Volk, ein Zeitalter epigrammatisch reihen und werten, zwei Geistesbezirke abgrenzen, Geistesklüfte überbrücken . . jähe rasche Durchblicke und Fernsichten, gedrungene Improvisationen aus der Fülle einer beweglich reichen Bildung. Schleiermachers Aphorismen, meist gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt und nur durch Friedrich Schlegels Vorbild und Erziehung manchmal dafür abgerundet, sind Stichworte, zur Erinnerung an Knotenpunkte

seiner Gedankengänge, einzelne herausgerissene Glieder einer Kette, die erst Wert erhalten durch den Zusammenhang und den Platz, in den sie gedacht sind. Oder es sind zufällige Einzelbetrachtungen meist psychologischer Art, die als solche dem Seelenidylliker und -botaniker der Aufzeichnung wert erschienen, ohne das programmatische Gewicht, das Schlegel seinen apodiktischen und paradoxen Sätzen gibt. Oder es sind geradezu Nebengedanken, Abschnitzel von den Hauptproblemen und Motiven, mit denen sich sein Geist just trug. Während wir daher Schlegel nur unvollständig kännten, wenn wir seine Athenäumsfragmente vernachlässigten, worin oft gerade der Kern seines Denkens steckt, sind alle beträchtlichen Inhalte Schleiermachers in seinen ausführlichen Reden, Rhapsodien oder Exkursen. Gibt Schlegel gerade sein Liebstes in der knappsten Form, so fühlt Schleiermacher sich erst in der ausladenden und erörternden Rede wohl.

In der Mitte zwischen beiden stehen als Aphoristiker Wilhelm Schlegel und Novalis, beide auch erst durch Friedrich Schlegel und das Athenäum zu Aphoristikern gepreßt. Und zwar ist Novalis als kühner Verknüpfer näher an Friedrich Schlegel, und Wilhelm Schlegel als bedächtiger Fädler näher an Schleiermacher. Novalis hatte eine dithyrambische Art, er dachte von Gipfel zu Gipfel fliegend, fast ohne Stufen und Brücken. Friedrich Schlegel faßte zwar zusammen, ließ aber innerhalb des Aphorismus einen Zentralgedanken herrschen, selbst im Rausch mehr Logiker als Lyriker.

Unter den Schleiermacherischen Spänen aus der Werkstatt der Vertrauten Briefe ist das bedeutsamste die „Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen". Er faßt in ein paar mit schlegelischer oder

schlegelisierender Ironie getränkte Sätze die „ethischen Rhapsodien" seiner Lucinden-Briefe epigrammatisch zusammen. Schleiermacher parodiert den lutherischen Katechismus auf eine lästerliche Weise und verrät so den Ehrgeiz des entlaufenen Theologen: moralische Werte umzuwerten. Es ist ein schwaches Vorspiel zu den furchtbaren Blasphemien Nietzsches in der Eselsmesse des Zarathustra. Wesentlich ethischen Geistern, die noch tief mit altererbten Theologentrieben behaftet sind, während ihre Vernunft sich nach schweren Seelenkämpfen freigemacht hat und sich gegen die alten Bindungen wendet, liegt es nah, ihre neue Freiheit in solchen Lästerungen zu erproben. Dazu kam bei Schleiermacher noch die Romantiker-Sitte, zu den neuen Begriffen von Moral, Heiligkeit, Religion die ehrwürdigen Symbola der positiven Religionen bald ironisch, bald mystisch zu verwenden. Wie etwa Novalis die Ausdrücke Mittler, Opfer, Versöhnung umfärbt und anschmeckt, gehört in denselben Bereich. Seine Abendmahlshymne, die erotische Umdeutung des Sakraments, ist ein mystisches Beispiel derselben Gesinnung, die in Schleiermachers Katechismus für edle Frauen sich ironisch äußert: der Religionssucht, der es an ursprünglicher Glaubens- oder Kultkraft fehlt, und die aus historischer Bildung und aufgeweichtem Mythus sich einen neuen sittlich sinnlichen Schauer braut.

Ist Schleiermacher als Religionsphilosoph Friedrich Schlegels Wegweiser, als Philosoph der Liebe sein Helfer und Ausleger, als Fragmentist sein Schüler, so ist er sein Testamentsvollstrecker, indem er den Plan einer Platon-Übersetzung, den Friedrich Schlegel, wohl durch die Begegnung mit Schleiermacher angeregt, gefaßt hatte, zum großen Teil ausführte. Der Plan zu

dieser vielleicht ersprießlichsten, wenn nicht folgenreichsten Arbeit Schleiermachers gehört noch zur Geschichte der Romantik, die Ausführung eigentlich nicht mehr: die gehört in die deutsche Philosophiegeschichte, sowie in die Biographie des späteren Schleiermacher, und bezeichnet eine Grenze zwischen der Romantischen Schule und der deutschen Wissenschaft, zugleich zwischen dem *Romantiker* Schleiermacher, der ein Schüler oder gar ein Jünger Friedrich Schlegels war, und dem echten *Theologen* Schleiermacher, der nach dem Ablauf der Zauberjahre von etwa 1797 bis 1802 wieder durchbrach. Die Übersetzung wurde geplant und begonnen in der innigsten Gemeinschaft zwischen dem genialen Genießer Friedrich Schlegel und dem unverwüstlichen Ethiker Friedrich Schleiermacher ... ausgeführt wurde sie während der notwendigen Entfremdung. Ihr Grund in Friedrich Schlegels Geist war wesentlich ästhetisch: Platon sollte vor allem als Denker-Künstler, als Mythendichter und als Urbild der attischen Urbanität mit deutscher Sprache erscheinen. Die Übersetzung war gedacht in dem Sinn, woraus Schlegel die Geschichte der griechischen Poesie verfaßt hat. Den „unendlichen" einheitlichen Geist, den sinnlich-seelischen Hauch eines gesamten „Zeitalters" (in dem prägnanten romantischen Wortgebrauch, als Inbegriff der nationalen oder menschheitlichen Bildungskräfte während eines unwiederbringlichen Reifezustandes) wollte er wiedergeben in den Sprachdenkmalen der einen faßlichen Gestalt. Aus diesem Anfang behielt Schleiermacher, als Schlegel unruhig vielumfassend und und vielzerfahren von dem mühseligen und geduldige Einzelarbeit fordernden Unternehmen absprang, nur den

Gedanken der geistigen Einheitlichkeit bei, ein Erbgut der romantischen Gesinnung. Aber aus dem Künstler und gesichtevollen Bildner Platon wurde ihm unter der Hand der weise Lehrer. Das Gesamt von Platons Werk erstarrte ihm allmählich zum System. Der mythische Glanz, den es unter Friedrich Schlegels Hand und Hauch vielleicht eher behalten hatte, verblaßte oder verstaubte in demselben Maße, als Schleiermacher aus dem Überschwang seiner romantischen Blütejahre wieder zurücktrat in die entsagende Besonnenheit seines akademischen und kirchlichen Lehramts. Nicht daß er den Sinn für die platonische Form, aus dem heraus Schlegel ihn für die Übersetzung gewonnen, so ganz verloren hätte wie alle die Vernünftler und Moralisten vor ihm, die sich aus Platons Werken einzelne Lehren herausgezupft, aus Platons Gestalt einzelne Eigenschaften herausgestückelt hatten. Unverlierbar blieb ihm aus seinem romantischen Mai das Gefühl für Individualität und Einheitlichkeit, und eben dies erhebt seine Verdeutschung über alle früheren und bildet Epoche in der Geschichte des Platonismus überhaupt. Dennoch drängte sich ihm die platonische Stoffmasse stärker auf, und die dialektische Methode (bei Platon selbst noch eine morgendliche Entdeckung und mit kindlicher Frische aus dem Ganzen seines Weltgesichts hervorkeimend) wird bei Schleiermacher selbständiger, gewichtiger, trockener.

Der antike Weise, bei dem Lebenshaltung und -leistung, Daseinsgesinnung und Daseinsausdruck, Sprachform und Denkinhalt, Eros und Logos noch eine Einheit bilden, wird zu einem Philosophen kantischer Art, dessen Lehre bereits gesondert von seiner Atmosphäre und seiner Welt sich betrachten läßt. Denn bei

Platon, dem Finder der Begriffe, sind diese selbst noch sprachlich früh und blühend, wie sie nach zweitausendjährigem Gebrauch nicht mehr sein konnten, und nur wer sie selber gerade wieder neu gefüllt oder bezaubert erlebt, in einer jugendlichen Entzückung, könnte ihnen nachspüren wie sie aus Platons Geist aufbrachen. Das wäre vielleicht in der ersten Wallung des romantischen Frühlings möglich gewesen, nicht mehr nachdem die Romantik selber sich bereits zu einer wissenschaftlichen Methodik abgefeimt hatte.

Diese Verdeutschung Platons, die zugleich eine Entgriechung ist, kommt also weniger aus dem Unvermögen, das eigentlich Griechische, Lokale und Individuelle im Platon zu *sehen* als aus dem Unvermögen mit seinen Sprachmitteln ihn zu erreichen. Friedrich Schlegel hätte es vielleicht gekonnt, weil er, ohne selbst ein Dichter zu sein, doch genug vom Dichter in sich hatte, um den sinnlichen Schmelz, die schwebende Anmut und die süße Schwellung der platonischen Diktion nicht nur zu spüren, sondern auch zu fassen. Schleiermacher konnte sie nachempfinden, aber er war nicht sinnlich genug, um seine Empfänglichkeit mit Sprache zu füllen. Auch kam ihm soviel nicht darauf an, wie es Schlegel darauf angekommen wäre. Seine Übersetzung ist ein Werk der Resignation: wie er schließlich zufrieden war aus dem romantischen Ineinanderwogen von Kunst, Religion, Philosophie sich den rein geistigen Sinn für Individualität, Ganzheit und Einheit des Lebens zu retten und ihn wissenschaftlich zu disziplinieren, wie er überall sich begnügte mit der Übersicht, wo er zuerst in der Fülle des Gehalts mitschwelgen und mitschwärmen wollte, wie aus dem Religionskünder ein Theologe, aus dem Moralstifter

ein wissenschaftlicher Ethiker, aus der Anschauung des Unendlichen eine bloße Methodik des Weltgefühls wurde, so gibt auch sein deutscher Plato weniger den geistigen Kosmos als das wissenschaftliche System. Unbeschadet seiner Anerkennung der platonischen Künstlerschaft, der dichterischen Schönheiten, geht er doch von der Ansicht aus, daß seinem Gesamtwerk nicht nur die Einheit des Lebenswillens und Charakters, sondern auch ein vorbedachtes Gefüge zugrunde liege. Er wurde dazu verführt durch die Eindeutung der modernen Philosophie, welche vom allanwendbaren Begriff herkam, in die antike Philosophie, welche von der unwillkürlichen Schau herkam. Platon hatte gewiß, als er den Lysis oder das Gastmahl schrieb, so wenig den Staat oder den Timaios oder die Stelle, wohin sie gehörten, im Bewußtsein wie Goethe zur Zeit des Urfaust den zweiten Teil. Wohl aber sind Kants und Fichtes sämtliche Schriften nicht nur Früchte eines Bodens, sondern auch Glieder einer Kette, Teile eines vorgedachten, umrissenen Planes. Bei der neueren Philosophie wird das Leben erhellt, geordnet und gelenkt vom Gedanken, der ihm als Gesetz gegenübertritt: die christliche Spaltung zwischen Diesseits und Jenseits waltet auch hier. Und wenn Platon auch gewissermaßen der europäische „Begründer" (im doppelten Sinn) dieses Zwiespalts ist, so gehört er doch noch ganz der antiken Gesinnung an darin, daß er den Geist, der sich über das Leben erheben soll, aus dem Leben selbst entwickelt und die Ideen, die ewigen Urbilder aller sinnlichen Erscheinungen gestaltig, d. h. sinnlich ergreift. Als er den Geist entdeckte oder erfand, gab es noch keinen Geist, der ihm eine einheitliche Systematik hätte vorzeichnen können, und am Anfang seines Werks steht der Eros,

nicht der Logos – sein Eros aber *sucht* eine Methode und ein System, er *hat* sie noch nicht. Die Einheit die Platons Philosophie durchdringt, und die (wie Schleiermacher anerkennt) in ihr Form und Inhalt unzertrennlich macht, ist nicht die des Bauplans, sondern des Wachstums. Überall sieht Schleiermacher, der Gefährte Friedrich Schlegels, daß das platonische Gespräch „nicht nur als ein Ganzes für sich, sondern auch in seinem Zusammenhang mit den übrigen begriffen werden muß", aber überall zugleich legt diesen Zusammenhang Schleiermacher, der Zeitgenosse Kants, Fichtes und Hegels, als einen begrifflich systematischen aus.

Schleiermachers Einleitung zu seinem deutschen Platon soll seine Chronologie und Folge der Dialoge begründen: Platon wollte nach ihm nicht nur seinen eigenen Sinn lebendig darlegen, sondern eben dadurch Menschen bilden. Es ist ein Fortschritt seiner Platonauffassung gegenüber den bisherigen, den er Schlegel verdankt: Platon nicht nur als Vermittler abstrakter Lehrmeinungen, sondern als Menschenbildner zu begreifen in gegenwärtiger Wechselwirkung mit lebendigen Lernern.

Friedrich Schlegelsche Methode ist es, wenn er die Gattung des Gesprächs, ihre Mimik und Dramatik, welche Personen und Umstände individualisiert, und Platons Dialektik ableitet eben aus dem regen Bedürfnis, Nichtwissende durch Selbsttätigkeit zum Wissen zu führen und „den mündlichen Unterricht, der es immer mit einem bestimmten Subjekt zu tun hat, nachzuahmen". Doch kantianisch ist es wiederum, Platons ganze Erziehung auf die Zufuhr von „Wissenschaft" einzuschränken: derart, daß seine Philosophie

fortschreite „von der ersten Aufregung der ursprünglichen Ideen zur Darstellung der besonderen Wissenschaften". Deshalb muß Schleiermacher eine notwendige Beziehung der einzelnen Gespräche aufeinander annehmen. Richtig hat er überall den *Weg* Platons beschrieben, aus einem Friedrich Schlegelschen Takt für antike Gesinnung – aber in der Darlegung seines *Ziels* ist er schon ganz moderner Wissenschafter. Kriterien der Echtheit sind ihm überall zunächst Eigentümlichkeiten der Sprache, Ton, Farbe, Komposition, Dinge, die überhaupt erst Friedrich Schlegel als Seelenausdruck des Zeitalters und der Individualität bei Werken des griechischen Schrifttums genauer hatte sehen lehren. Aber all diese künstlerischen Kriterien sollten ihm wiederum nur dazu dienen, den gedanklichen Zusammenhang der platonischen Schriften aufzufinden. So stark war der Wille zum System um jeden Preis inzwischen bei ihm geworden, daß er selbst die offenbar künstlerische Entstehung und Eigenschaft der Dialoge mit einer rein wissenschaftlichen Absicht zusammenreimte, daß er in dem gesetzgeberischen Willen der Politeia und in dem prophetischen Mythus des Timaios objektive Wissenschaft fand.

Unter dem Leitwahn, Platon schreite aus einfachen Erkenntnisprinzipien zu zusammengesetzten Darstellungen, wobei ihm das Gespräch als künstlerisches Mittel der Seelenweckung und -führung diene, teilt Schleiermacher die Dialoge in drei einander pädagogisch ergänzende und systematisch erläuternde Gruppen: die erste, mit den drei Hauptgliedern Phaidros, Protagoras und Parmenides, enthalte die einfachen Prinzipien und Elemente der Platonischen Theorie...

die zweite, bezeichnet vor allem durch Theätet, Phaidon, Sophistes und Philebos, behandle die Anwendbarkeit jener Grundsätze auf verschiedene Wissenschaften, zumal auf Ethik und Physik, und vermittle zwischen Theorie und Praxis, die dritte, Politeia, Nomoi, Timaios, Kritias, vollende, Theorie und Praxis ineinsbildend, den Aufbau und Ausbau der Wissenschaften, selbst: Schleiermacher nennt sie den konstruktiven Teil der Platonischen Philosophie. In jeder dieser Gruppen bringt er noch einige Nebengespräche unter. Man spürt in dieser Dreiteilung die rückwirkende Kraft der kantischen Kritiken-Trias, der sich keiner seiner Nachfolger entzog. Schleiermacher schiebt in Platons Bewußtsein unwillkürlich die kantische Methode hinein. Die Gesamtauffassung Platons als philosophischen Systematikers und antiken Wissenschaftslehrers bestimmt den Tenor der Wiedergabe. Man übersetzt ja nicht die einzelnen Worte, sondern das Gesamtbild, das man vom Zusammenhang der einzelnen Worte in der Seele trägt, und das vieldeutig ist wie jede lebendige Individualität. So spielt der Klaviervirtuose nicht die Noten, sondern den Sinn der Noten und dieser Sinn ist eine in seiner Seele schon vorwirkende Einheit. Wie bei jedem Gewächs, so ist auch bei einer organischen Übersetzung – und die Schleiermachers verdient diesen Namen – früher das Ganze da als die Teile. Hat nun jene Annahme eines systematischen Plans in Platons Werk Schleiermacher schon in der Chronologie irregeführt, so auch in der Deutung ihres Sinns: denn wie soll man nicht alles Einzelne verschieben, wenn man es auf einen Zusammenhang bezieht, der nicht besteht?

Schleiermachers Übersetzung ist durchweg abstrak-

ter, d. h. abgezogener, bezogener als das Original, und Platons Freude an der lebendigen Rede, das attisch urbane Gespräch, das zum erstenmal solche geistigen Dinge sagbar und sichtbar machte, der morgendliche Blick der hellenischen Sinnlichkeit in den frisch aufgeschlossenen Himmel der Ideen, konnte für Schleiermacher nicht wichtig sein, wenn er nur das Wissen und nicht das Wesen der Platonischen Rede suchte, nur ihren Zweck, nicht auch ihren Grund. Bei einem philosophischen Systematiker lebt jeder Satz nur um seiner Bedeutung willen. Bei Platon hat er eine selbständige sinnliche Gewalt, er ist ein Phänomen für sich, ein rhythmisches und ein bildliches, hinter das man so wenig greifen darf wie (nach Goethes Warnung) hinter die Naturphänomene, da sie selbst die Lehre sind. Der gute Übersetzer darf den Urtext nicht als einen fertigen Block nehmen, sondern er muß gleichsam in die Seele dessen zurücktauchen, aus dem er bewegt und frisch hervordringt – sein Werden muß er in eigner Sprache sich erneuern. So hat Luther die Bibel und Wilhelm Schlegel den Shakespeare lebig gemacht.

Schleiermacher aber mußte die Worte, die Platon noch frisch aus dem Munde seines Volkes, aus dem attischen Gespräch wählte und durch seinen erstmaligen Ton und Gang adelte, schon als fertige, abgegriffene, zugleich künstlichere und leerere Fachausdrücke nehmen. Z. B. ἐπιστήμη ist zugleich ein geläufiges Umgangswort, das durch seinen eigentümlichen Nachdruck bei Platon neu und stark wird: danach ist es erst zum Zeichen, zum konventionellen Fachausdruck erstarrt. Wenn Schleiermacher (Phaidros 27.) dafür „Wissenschaft" setzt, so übernimmt er

bereits die gültige Chiffer und der sprachliche Akt des Wählens und Adelns geht verloren. Vielleicht wäre das noch nicht verfachlichte Urwort „Wissen" echter, da Schleiermacher nicht durch Tonfall und Rhythmik dem Worte „Wissenschaft" die sinnliche Wucht zurückgewann, die es vor seinem Katheder- und Studierstuben-dasein etwa bei Luther hat, oder dichterisch aufglühend beim jungen Goethe. Andererseits heißt *νους* an derselben Stelle: „Geist" und nicht „Vernunft". Vernunft ist bei Schleiermacher bereits kantischer Fachausdruck. *νους* ist bei Platon noch umhüllt mit sinnlichem Schmelz, wie auch unsrem „Geist" in gehobener Rede noch etwas nachschwingt von Hauch, Atem, Wehen. Die „Idee" selbst ist bei Platon noch kein gelehrtes Fachwort, keine starre Schablone, kein alltägliches Fremdwort, sondern eine neue Sinnzeugung im alten Wortstoff – Urbild, Gestalt, Schau gäbe besser die Einheit von Akt und Form wieder als die einfache Übernahme des festen Zeichens aus andrer Sprache.

Was von den Wortbildern gilt, die bei Schleiermacher fast immer schon vom Buch, nicht vom Gespräch aus verdeutscht werden, gilt auch von den Satzbildern. Selten sieht Schleiermacher die sprachliche Gebärde, die jeder Satz Platons nicht nur *macht*, sondern ist. Er liest nur die grammatischen Funktionen, wodurch die Begriffsinhalte untereinander verbunden sind und setzt dafür die entsprechenden deutschen grammatischen Funktionen ein, oder er versucht auch, die griechische Grammatik auf deutsch nachzuahmen: wie z. B. im folgenden: „das von schlechter Abstammung etwas an sich habende Roß, wenn es nicht sehr gut erzogen ist von seinem Führer". Daß Tonfälle

Gesten, daß Begriffsinhalte Blicke sind, die nachgelebt und nachgebärdet, nicht nur abgelesen und abgeschrieben werden können, läßt seine Verdeutschung selten fühlen: sie führt vom Buch zum Buchstaben, nicht vom Fleisch zum Geist. Sie schleppt mehr ihre Inhalte, als daß sie von ihnen getragen wird – weil sie nicht als rege Gebärde und Stimme, sondern als Schriftsatz und Lehrmeinung entstanden ist. Doch bleibt sie die erste Übersetzung, wo Platon, wenn auch nicht ganz in seiner Fülle und Frische, so doch in seiner Einheit und Ganzheit unverfälscht erscheint, gereinigt von den plotinisch christlichen Wolken und den Rostflecken der Aufklärer. Den Weg zum echten Platon hat erst Schleiermacher gebahnt, indem er wenigstens seine Lehre, seinen Stoff, seine Inhalte ins Deutsche herstellte. Er hat für Platon getan was Winckelmann für Phidias, und Humboldt für Pindar – die wissenschaftlichen Hilfsmittel zum erstenmal der Bildung errungen und die Stücke zum Bilde zusammengeschaut. Er hat für Platon die romantische Individualitäts- und Universalitäts-tendenz wissenschaftlich fruchtbar gemacht: auch dieser Romantiker hat das Beste seiner Romantik als Vermittler, als Übersetzer eines Urgeistes gegeben.

CLEMENS BRENTANO

Die Spätromantik der Brentano, Arnim, Görres ist die erste deutsche Geistesbewegung, die als solche ganz dem 19. Jahrhundert angehört, wenn auch ihre Träger noch im 18. geboren und erwachsen sind.

Eine Schule mit bestimmten gemeinsamen Leit*gedanken*, Programm oder System, wie die erste romantische Schule der Gebrüder Schlegel, Novalis, Schleiermacher, ist der Heidelberger Kreis nicht, sondern eine Kameradschaft gleich*gestimmter* Altersgenossen und Freunde. Während die Jenenser, die Begründer der „romantischen" Gesinnung, vor allem eine neue „Weltanschauung" brachten und mindestens so sehr Denker als Künstler sein wollten, sind die Heidelberger vor allem Sänger oder Fabulierer, und die verbindende Kraft ist für sie nicht das Denken, sondern die Phantasie. Das Mittelglied zwischen der ersten und der zweiten Romantik, der Übergang von der Bildungs- und Sinnromantik zur Spiel- und Reizromantik, von der klassizistisch humanitären zur nationalen ist Ludwig Tieck. Denn all diese Unterschiede bezeichnen die Entwicklung des romantischen Wesens von der einen zur anderen Generation, sie sind zwar den Geburtsjahren nach kaum ein halbes Menschenalter voneinander getrennt, ja kaum ein Jahrzehnt .. doch in diesem Jahrzehnt lag eine Weltkrise, welche die beiden Geschlechter rascher reifte und entschiedener trennte als

fast alle Generationen zwischen Opitz und Klopstock: die französische, die europäische Revolution. Die Brüder Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Tieck waren bei ihrem Beginn erwachsene Jünglinge, Brentano, Arnim, Görres Knaben: die einen erfuhren sie als eine Erschütterung, die andern empfingen sie schon als eine Grundlage ihres Lebens.

Die französische Revolution und die Napoleonischen Kriege hatten die Zeitgeschehnisse, die staatlichen und gesellschaftlichen Tatsachen für die Deutschen mit einem neuen Gewicht beladen: das transzendentale Geistesreich der Fichte und Schlegel war durchbrochen worden durch eine geschichtliche Gewalt, ein neues Hier und Jetzt, das den Sinn für zeitliches Leben und Wirken in den davon betroffenen Deutschen erst wieder weckte. Die jüngere Romantikergeneration wurde mit diesem Sinn bereits erzogen, während bei den Zeitgenossen Goethes und Schillers auch die Geschichte ihrer eigenen Zeit mehr neuer Weltstoff als neuer Seelengehalt bedeutet. Nicht der Gedanke des geschichtlichen Werdens, das philosophische Verhältnis zur Geschichte als dem Wandel Gottes oder zur Vergangenheit ist hier gemeint: das hatten bereits Herder und Johannes Müller – sondern die neue sinnliche Empfänglichkeit für das wechselnde Farbenspiel von Auf- und Untergang, das Getast für den Andrang des Tags, das Wichtignehmen der politischen Vorgänge mit den Nerven: ein neuer Wirklichkeitssinn wuchs in dem Geschlecht der nachrevolutionären Deutschen. Doch schwanden dadurch nicht die angeborene Erdfremdheit, die durch Jahrhunderte theologischer Erziehung im Geblüt waltende Jenseitssucht, der Überschwang, die deutsche Fernseligkeit und Traumbefangenheit: vielmehr trafen beide Züge

oft unvermittelt und unausgleichbar in denselben Personen zusammen. Der alte deutsche Idealismus, dem die Erscheinung Schein oder gar Lug bedeutet, begegnet einem neuen Realismus der Sinne, der Haut, der Nerven in den meisten Jünglingen der späteren Romantik: sie nehmen die Tatsachen des Welt-Treibens, das Leben selbst hiesiger als die übergeistigen Kant- und Fichteschüler, aber sie haben ebenso wenig als diese den Willen der Verwirklichung. Auch aus diesem Zwiespalt ergeben sich die Lebenskonflikte und Schaffensprobleme ihrer Generation.

Die Stoffe der Geschichte, die Gegenstände der Gesellschaft, die Erregungen des Privatlebens drängen sich ihnen heftiger und genauer auf als ihren Vorgängern außer Goethe und Jean Paul. Doch auch bei Jean Paul gehören die Einzelheiten noch in eine geschlossene Welt, wo die Idee regiert. So verworren er seine Erfahrungen oft vorbringt: er war einer der klarsten und sichersten Seher ... die Unordnung ist bei ihm mehr bizarre Ausdrucks-Technik als der Zustand eines verhetzten, von Einzelheiten nervös überwältigten Geistes. Und gar bei Goethe, der die Bedingtheiten seines Zeitalters und seines Volkes überragt, so sehr er darin wurzelt, sind die Ideeneinheit und die Erscheinungsfülle, die Geistmitte und die Lebensbreite, die Ordnung und die Masse der Dinge nur zwei Eigenschaften des einen Wesens, und sein unermeßlicher Reichtum zerreißt nirgends den geistig sinnlichen Kosmos, die beseelte Gestalt seines Geistes beherrscht das ganze Reich seiner Erlebnisse und Begegnisse: sein geschlossenes Weltbild ist nicht erkauft durch Einbuße an lebendiger Erfassung der Sinnendinge. Tiecks Scheinreichtum besteht nur aus Spiegelungen litera-

risch fixierter Sinnenwelten, aus mimischer Reproduktion von Shakespeares, Cervantes' und Goethes Winken. Seine „Welt" lockert sich schon zu Reizen und Spielen. Die spätromantischen Poeten schaffen nur noch aus Reizen, Affekten, Leidenschaften, Einfällen, improvisatorisch spielend oder ringend, mit größerer oder geringerer Lebensfülle und Echtheit, doch ohne geistig geordneten Raum, ohne Gesetz und Maß. Brentano ist der Sänger dieses Geschlechts, Arnim sein Fabulierer. Brentano singt bis in seinen Roman, in seine Dramen und Märchen hinein immer wieder den Taumel seines heimatlos schwelgenden Herzens, er ist selbstbesessen und alle Buntheit der Geschichte wird ihm lyrischer Reiz und Stoff für das eigene Seelenschwingen . . . Arnim gibt sich bis in seine Lieder hinein an die Scheine und Geschehnisse des überlieferten oder andringenden Außen, ein sachlicher Schilderer und Berichter phantastisch gebrochener Erfahrungen. An beiden wird der neue Zwiespalt zwischen der Seele und dem Stoff, der weltgestaltenden oder weltempfangenden Kraft und der Masse woraus das Weltbild entstehen soll, in der deutschen Dichtung zuerst deutlich und anmutig, an Brentano das Übergewicht der Seele, die sich im Stoff badet, ohne ihn sich ganz anzuverwandeln, an Arnim das Übergewicht des Stoffs, in dem die Seele fast willenlos umherschwimmt. Die Seele ist nicht mehr unbedingte Zauberin und Herrin des fast gleichgültigen Stoffs wie bei dem „magischen Idealisten" Novalis, der Stoff nicht mehr Spielplatz und Spiegelfläche der verwandlungssüchtigen Seele wie bei dem mimischen Improvisator und Nachempfinder Tieck. Statt des unbedingten Traum- oder Spieltriebs waltet die leidenschaftliche Unruhe und Herzens-

angst oder die sachliche Hingabe, die das Außen anerkennt als eine selbständige, gefährliche oder lächerliche oder triftige Wirklichkeit, ohne sich mit ihr zu versöhnen.

Brentanos zwiespältige Herkunft mag als persönlicher Grund dieses überpersönlichen Zeitfluchs erscheinen: er ist der Sohn eines heftigen, düsteren und ungemütlichen Südländers und einer jener holdweichen und ringend hingegebenen Gemütsdeutschen, woran unsere Wertherzeit besonders reich war. Maximiliane hatte als Mädchen den zärtlich heißen Hauch Goethes gespürt und erwidert. Von ihr war ihm die Poesie eingegangen. Der Vater war Kaufmann, hart, und von der italienischen Trockenheit, die sich mit brennender Lebensdichte und Leidenschaft paart. Von ihm hat der Sohn vielleicht auch die Unrast.

Doch bedarf es kaum der biologischen Winke, die ja selbst keine Ur-sachen geben. Nur verdeutlichen, nicht erklären können Einzelheiten des Lebenslaufs. Was und wie ein Dichter war, offenbart sein Werk bis zum Grund – es ist sein Grund, und seine Herkünfte verstehen wir vom Werk aus, nicht umgekehrt.

Das Schaffen Brentanos erinnert zunächst durch seine vielformige Buntheit und arabeskenhafte Motivenmenge, durch sein Gestürze von Einfällen, sein phantastisches Gewirr von Scherz, Gefühl, Schauer und ironischer oder mystischer Reflexion an Tieck, der sein erstes literarisches Vorbild war und dieselben Götter verehrte und Götzen verhöhnte, nicht nur kraft der zeitlichen Gemeinschaft und persönlichen Bekanntschaft, sondern kraft jener „Zerrissenheit". Tieck war bisher deren weithin sichtbarer deutscher Poet nach dem engeren und tieferen, doch minder

gewandten Michael Reinhold Lenz. Denn Goethes Werther und Tasso sind nicht Poesie der in sich zerrissenen, zwiespältigen Seele, so wenig wie Hamlet, sondern des Weltleidens, des Ungenügens an oder gegenüber dem Schicksal, der Natur, der Gesellschaft. Ebensowenig geht der Schillersche und der Jean Paulsche Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit von vornherein auf das in sich zwiespältige Wesen zurück, sondern auf den überschwenglichen Anspruch an die unzulängliche Welt. Diese Idealisten sind Herren ihrer selbst geblieben, die Romantiker sind Narren oder Knechte oder Schauspieler ihres Weltschmerzes geworden.

Tiecks Zerrissenheit ist, seiner Generation entsprechend, mehr Zerrissenheit des Geistes als des Blutes: in ihm ringen zu viele feindliche Bildungselemente, Vorstellungsinhalte, selbst Literaturrichtungen gegeneinander, nicht eigentlich verschiedene Instinkte unversöhnbarer Ahnen. Goethe und Nicolai, Fichte und Jacob Böhme, Shakespeare und Calderon befehdeten sich als Bildungsgespenster in seinem frühreifen Knabengeist und ließen ihn kaum zu den eigentlichen Lebenskämpfen gelangen: ihm wurde alles rasch Literatur, und als virtuoser Mime abgeleiteter, literarischer, gespiegelter Erlebnisse ward er für die jüngere Romantik der vorbildliche Schriftsteller der ironisch phantastischen Krämpfe.

Als literarischer Ausgangspunkt Brentanos mag nun zwar die Tiecksche Zerrissenheit erscheinen, eben weil seine Zerrissenheit, einerlei welchen Ursprungs, in ihm sich ausdrücken, weil sie erscheinen wollte und Tieck ihr sichtbarster Dichter unter den Zeitgenossen war und die geläufigsten Zeichen dafür gefunden hatte –

Brentano bedient demnach in seinen schriftstellerischen Anfängen sich Tieckscher Zeichen, doch war seine eigene Zerrissenheit selbst nicht literarisch: er war von echten Leidenschaften geplagt, wieviel er auch bloß gespielt und gespiegelt haben mag als Kind einer literarischen Zeit, die ursprüngliches Leben kaum noch ungebrochen vorließ und schon die Windeln literarisch imprägnierte. Brentano war, im Gegensatz zu Tieck, am reichsten dort, wo er sein Herz unbewacht aussang. Je mehr Stoff er von außen zum Ausdruck seines Wesens benutzte, desto spielerischer und flacher ward sein Schaffen. Seine Gabe ist die lyrische und phantastische Improvisation: gerade das Gegenteil des Danteschen Schaffens, welches ihm vorschwebte, wenn er halb scherzhaft, halb ernsthaft einmal von seinem Romanzenkranz meinte, er sei von einem Dante, der den Shakespeare im Leibe habe. Brentano war unfähig einer lang währenden Vision, eines dichterischen Bauwillens oder auch nur eines steten Klimas poetischer Stimmung, worin einheitliche Gebilde über das trunkene Nu hinaus gedeihen. Er lebte in einem Wirbel feuriger Erhebungen oder trister Zerknirschungen und heftiger Eindrücke, Wünsche, Abenteuer. Nur selten waren die Kräfte seiner Seele und der Stoff seines Lebens in Einklang und nur dann entstanden seine glücklichen Bilder oder seine ergreifenden Töne. Meist war er hin- und hergezerrt zwischen wildem Gefühl und eisiger Betrachtung, zwischen straffer Begier und schlaffem Verzicht, zwischen Fieber und Müdigkeit, edlem Aufschwung und frechem Hohn, frommer Hingabe und wüstem Gelüst – der erste deutsche „Satanist", wenn man darunter Menschen versteht, die beim tiefem Heimweh nach dem Himmel zu

schwach oder zu selbstisch sind, ihn zu bewahren oder zu erreichen, und durch die Sünde selbst sich beständig ihrer heiligen Herkunft oder Berufung quälend oder lüstern bewußt werden. Brentano ist darin ein Vorläufer Baudelaires, der erste fromme Sünder des neueren deutschen Schrifttums. Aus diesem frommen Sündertum oder bewußt unzulänglichen Frommsein – beides ist vielleicht dasselbe – sind die schönsten und tiefsten Gedichte Brentanos gekommen, vor allem sein „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe", die wenigen nicht nur bunten, sondern glühenden „Romanzen vom Rosenkranz" und die „Nachklänge Beethovenscher Musik".

Hier sind wir im Mittelpunkt seines dichterischen Lebens, in der Grundspannung seines Wesens zwischen wilder Sinnenglut und schwärmerischer Geistigkeit. Sein übriges Schaffen wie sein Lebenslauf verdeutlicht sich von diesem Riß aus. Was das geläufige Bild seiner Dichterpersönlichkeit ausmacht, seine Phantastik in Schwermut und Laune, ist nur das unruhige Schwanken zwischen den beiden Polen seines Wesens. Seine viel gerügte und bestaunte „Bizarrerie", die Sprünge seiner Entschlüsse und Einfälle, die Unstäte, der jähe Wechsel zwischen Entzückung und Frost sind nur die gesellige Form dieser seelischen Grundspannung. Sein vielbewunderter Witz ist der elektrische Geistfunke, der aus dieser Spannung fährt, wie denn phantastischer Witz nur entsteht, wo ein Zwiespalt verraten oder verborgen werden soll. Die Phantasie Brentanos selbst bewegt sich gern in grell erleuchteten oder nächtigen Räumen, in dem unheimlichen Übergang von Helle zu Dunkel: kein andrer hat das nächtliche Brunnenrauschen, das Mondlicht in gespenstischen Gärten, das lauschige

Pochen zwischen Tag und Nacht so berückend gefaßt: er ist mit seinem nördlicheren Verwandten Ernst Theodor Amadeus Hoffmann der eigentliche Virtuose von romantischen Nachtstücken.

Das Zusammentreffen mit der Außenwelt stimmte ihn schwermütig oder witzig aggressiv, je nachdem mehr seine Himmelssehnsucht oder seine Erdenlust sich mit den menschlichen Grenzen und Dingen einließ: seine besten Märchen und Erzählungen gehören diesem Bereich einer leichterregten malerisch-musikalischen Sinnlichkeit an.

Sein Witz selbst war gesellig-improvisatorisch wie der Romantikerwitz überhaupt, und hielt oft auf dem Papier nicht stand: die Späße seiner Komödien und seines Romans Godwi kommen oft gequält heraus und geben kaum den Begriff von dem Feuer, das er im persönlichen Umgang versprüht haben muß.

Literarische Nachahmung ist die dritte, sehr umfangreiche Schicht von Brentanos Schaffen. Es unterscheidet Brentano von Tieck, daß überhaupt seine Lebensgründe noch unmittelbar zu Wort kommen: Tiecks gesamte Leistung entspringt erst aus Bildung, doch auch von Brentanos Werken ist der größte Teil nur Bildung, darunter gerade sein „Volkston" in Märchen und Liedern, dem zuliebe man ihm seine ursprünglichen Geheimnisse und Qualen zugute hält. Als Verfasser volkstümelnder Märchen und Lieder lebt er mit einer guten Zensur in den üblichen deutschen Literaturgeschichten weiter, während man sein überspanntes Liebes- und Glaubensleben rügt oder eben noch mürrisch hinnimmt. Sein Verdienst als Erneuerer unseres alten echten Volksgutes muß bestehn: nur nicht eigentlich dichterisch, sondern literarhistorisch. Nir-

gends wird das Volkstümliche mit dem Volkstümelnden so unsauber vermischt und verwechselt wie in unserer deutschen Bildungsgeschichte auf dem Nachtrab der Romantik. *Volkstümlich* sind die Sprachäußerungen, die sich aus dem Leben, Treiben und Glauben des Volks unmittelbar ergeben, ohne Wissen um „Volkstum", ohne Interesse am Volkstum und ohne selbstgefällige Spiegelung der eigenen „Schlichtheit", „Natur", oder „Gemütlichkeit". *Volkstümelnd* ist die Nachahmung dieser unwillkürlichen Laute und Formen aus dem verspäteten Verlangen des Gebildeten oder Überbildeten nach Natur und Einfalt, aus dem historischen Sinn für das ehrwürdig Vergangene und Ferne, aus dem wählerischen Geschmack für das Naive und Frühe.

Dieser historische Sinn für Volkstum, für das Wüchsige und Gewurzelte kam seit Herder auf und ward durch Goethe, Novalis, Tieck, im Kampf gegen die ebene, nützliche und verstandesdreiste Spätaufklärung, deutsches Bildungsgut, durch Arnim und Brentano Gemeinplatz der Lesermenge: das *Volkstümeln* begann, seit jener Schauer in den Freiheitskriegen die Masse durchsickert hatte. Seine letzten dünnen Rinnsale enthält die Ritterpoesie der Fouqué und Loeben, seinen stockig-schalen Bodensatz das Geträller der „Goldschnittpoeten". Brentano, ein tiefes, wildes, einsames Herz, ist kein stämmig deutscher Volksmensch gewesen – beinah das Gegenteil derjenigen Seelenart, welche den Volkston erzeugt und verbürgt . . ein gequälter und oft verkrampfter Sonderling. Sein Volkston ist also nicht Ausdruck seines wirklichen Wesens, sondern wie bei den meisten modernen Stadt- und Bildungsdichtern das literarische Kostüm des natursüchtigen, volksbedürftigen, nicht des natur- und volk-

haltigen Gemüts. (Dasselbe gilt übrigens von seiner Katholizität: sie hat mit der graden katholischen Frommheit wenig zu tun, sondern ist eine heilige Narkose, das verzweifelt knirschende Untertauchen eines rastlos zerwühlten und halbverrückten Geistes in den ruheverheißenden Schoß der uralten umfassenden gebieterischen Gemeinschaft.)

Wir unterscheiden also in Brentanos Schaffen: den echten Ausdruck seines seltsam tiefen Wesens, seine geistlich-sinnlichen Höllen- und Himmelslieder, seine phantastische witzige Mär und Bühne und seinen romantisch-literarischen Bänkelsang in Vers und Prosa.

Brentano begann seine literarische Laufbahn als Schüler Ludwig Tiecks, und ist es in den Gattungen und Motiven geblieben. Sein eigner Genius wirkt in Glut und Tonart seiner Gesänge und im Tempo seines Erzählens: seine Phantasie ist stofflich bunter und dichter, sein Geist phantastisch wilder, dunkler und heißer und nicht so, wie der Tiecks, bestimmt und verpflichtet von der Schriftstellerei. Er übt und liebt das Dichten genialisch neben dem Leben her ohne „Beruf" im bürgerlichen Sinn oder im höheren einer Berufung. Mehr als Tieck lebt er von „Einfällen", und sein Dichterstolz ist, beim Leichtnehmen des Dichteramts oder der Dichterweihe, eher ein Gefühl der Freiheit vom Spießertum, eine Lust am sprühend leichten Spiel als die verantwortliche Strenge gegen das eigene Schaffen und Wirken, die Treue gegen die Gaben der Götter. Die pflichtlose Freiheit und fliegende Laune, das angeborene Widerphilisterium des Geblüts machen einen Hauptreiz seines Schaffens aus, wennschon nicht die Hauptkraft. Diesen Sinn der „Romantik", sofern man darunter nicht nur das Mittelalterliche, Ritterlich-

Minnige, Waldhornige, Mondscheinige und Blümelnde versteht, sondern das Fahrendwilde und -weite, ihr „planlos Feuer", hat erst Brentano recht erlöst und verwirklicht, weit über Tieck hinaus. Wenn von Tieck die literarischen Motive oder Anregungen seiner Werke weiter wirken, die mondbeglänzte Zaubernacht einer verklärten Ritter- und Feenwelt oder die gepflegte zeitreiche und geistreiche Gesellschaft der nachnapoleonischen Biedermeier-Jahrzehnte, so lebt von Brentano fast mehr als sein Werk seine eigene poetische Gestalt fort, der wunderschöne, halbtolle, sprühende und knisternde Jüngling voll Geist, Nerv und Glut, und der vergrämte, ausgebrannte oder unterirdisch fortglimmende, dumpf-fromme Greis, der daraus geworden ist. Brentano hat freilich noch das Glück für seinen Nachruhm (weniger für seine Nachwirkung), daß er durch seine Heimkehr in die Kirche und durch seine Freundschaft mit Görres, dem gewaltigen Gründer des geistigen deutschen Ultramontanismus, der Nischenheilige einer geschlossenen und mächtigen Partei geblieben ist. Ähnlich ist Heinrich Heine zu einem Schutzpatron des Liberalismus geworden. Bei dem einen förderte die katholische Reue, bei dem anderen die Matratzengruft eine falsch empfindsame Teilnahme. Beide sind viel reichere und bedenklichere Menschen gewesen als ihre parteibefangenen Anhänger ahnten, denen sie eigentlich, genau gekannt, zuwider sein mußten.

Brentanos Erstlinge sind Literatursatiren gegen Kotzebue, wie sie seit dem geschlossenen Auftreten der romantischen Schule im Athenäum üblich waren, um diesem Inbegriff der philiströsen Klein- und Plattgeisterei den Garaus zu machen, dem bösartigsten, begabtesten, erfolgreichsten Vertreter des schlechten

Geschmacks, der verlogenen Empfindsamkeit, der beschränkten Nützlerei und Verständlerei und der neidischen Niedrigkeit. Kotzebue war zum dummdreisten Teufel der Romantiker geworden. Eine ergibige Form der Literatursatire hatte Tieck in seinen ironischen Märchenkomödien „Prinz Zerbino" und „Der gestiefelte Kater" gefunden: das ungebundene und unverbindliche Spiel der losgelassenen poetischen und humoristischen Laune, die Arabesken von Anspielung, Witz, Parodie und zweckloser Poesie, die Literarisierung des geselligen Gesprächs, des Studentenulks und der mimischen Improvisation. Ohne die romantische Geselligkeit mit ihrem allmischenden Sprühen und Spritzen wirrer Einfälle, ohne die munter glossierende Vielleserei und Vielrederei lustiger Kumpane, wie sie um 1800 in Jena im Schwang war, bleibt diese Literaturgattung unverständlich: sie ist der schriftliche Niederschlag einer hochgeistigen, ja übergeisteten Gemeinschaft allangeregter, selbstbewußter, hemmungslos schwärmender, spielender, sinnender Jünglinge, vor denen das Meer des Geistes noch morgendlich und unbegrenzt offen lag. Bücher waren ihnen allerdings das Abbild der Welt und was sie nicht bei Shakespeare, Cervantes, Böhme, Goethe oder in alten Volksbüchern gelesen, das sahen sie nicht. Auch die zeitgenössische Misere erfuhren sie als Literatur. Aus geselligem Treiben und witzig glossierter Lektüre stammt auch Brentanos Parodie Gustav Wasa (1800 veröffentlicht unter dem Namen Maria), ein scheindramatisches Quodlibet. Beinah sämtliche Vorkommnisse des damaligen Literaturmarktes, Götter, Freunde, Feinde und Schmarotzer der Romantik, Poesie, Philosophie, Zeitungs- und Theaterwesen werden flüchtig angespielt und mit

Kalauern, grotesken Gleichnissen und Knoten, Parodien betupft. Von der Tieckschen Literatursatire unterscheidet sich die Brentanos durch das Vorwiegen des Kalauers, des Wortwitzes, woran sich bei ihm nicht nur der Gedanke, sondern oft sogar die Situation und das Gesicht entzündet, während bei Tieck doch niemals der Wortklang Begriff und Bild so vergewaltigte. Sodann ist Brentano respektloser auch gegen verehrte Männer als Tieck: er kennt weniger Ehrfurcht als Begeisterung und mochte leichter überschwenglich huldigen als den Abstand wahren. Er konnte gleichzeitig anbeten und anulken . . und während Tieck noch im Mutwillen seine Gelassenheit wahrte, kobolzt Brentano, einmal losgelassen, hemmungslos bis zur Gedankenflucht. Das erregt oft Schwindel und stört noch seine Fülle. Oft aber täuscht seine Schnelligkeit Reichtum vor, wo keiner ist.

Als Satiriker ist Brentano trotz seines Witz- und Geistreichtums ungefährlicher als Tieck, weil er keine geschlossenen Fratzen schafft, sondern nur Einzelzüge grell beleuchtet. Mit dem Augenblickseinfall zufrieden, bleibt er mehr am Wort als am Bild haften. Seine spätere Scherzrede gegen den Philister, die bekannteste seiner satirischen Schriften (abgesehen von den harmlosen Anspielungen in seinen Märchen) ist trotz vieler guter Witze und grotesker Winke ohne polemische Schlagkraft, weil ohne Griff des Auges. Brentano denkt mehr in Worteinfällen als in Bildern oder gar Gestalten. Er ist darin Fischart verwandt, dessen viel gefeierter Witz aus der tief und lebhaft wirkenden Wort-Assoziation kommt und von Wortklang zu Wortbild, von Wortbild zu Wortklang taumelt. Dazu ist freilich ein großer Assoziationsvorrat nötig, doch taugt

er ihm nicht, wie dem Jean Paul, zum Behang und Prunk eines Zentralgedankens, sondern zum trunkenen Wortespiel. Jean Paul überwuchert oft den Zentralgedanken bis zur Unfindbarkeit mit den Gleichnisranken: doch kommt seine Eingebung stets aus der geistigen Wahrnehmung, nicht aus dem sinnlichen Lautstoff. Brentanos Einfälle sprühen aus dem Klanggehalt des Wortes, nicht aus seinem Sinngehalt, und wenn ihm als Lyriker dies einen musikalischen Zauber verleiht, den kaum ein zweiter Romantiker mit ihm teilt, außer seinem Nachfolger Eichendorff, so lähmt es seine Polemik. Seine Satiren stehen zwischen den Literaturkomödien Tiecks und den Pamphleten Heines, ohne Tiecks ironische Distanz und ohne Heines persönliche Treffnähe.

„Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman von Maria" 1801/2, ist der Bildungs- und Künstlerroman der zweiten romantischen Schule, ein jüngerer Bruder des Tieckschen William Lovell und Sternbald, der wildeste Sproß aus der Familie des Wilhelm Meister samt Ardinghello und Titan, und seinerseits wieder ein Ahn von Eichendorffs Taugenichts, von Immermanns Münchhausen bis zum Maler Nolten und zum Grünen Heinrich. Auch am Godwi läßt sich jedes einzelne Element als bewußt literarische Nachahmung oder als unbewußte Mimikry nachweisen: die stoffliche Übernahme eigener Begegnisse, zu der Werther den deutschen Erzählern Mut gemacht, die Abrisse der Bekanntschaften, die durchsichtige Selbstschilderung, die läßlich lyrische Briefform, welche Bekenntnisse, Reflexionen, Gefühlsergüsse und Berichte ungezwungen abwechselte .. all das stammt aus der Wertherei. Die Wanderschaft – Wandern als locker

bequemer Faden zur Aufreihung aller möglichen Abenteuer und Lebensgeschichten – kommt durch Vermittlung von Tiecks Sternbald aus dem Wilhelm Meister. Das schweifend üppige Liebesleben des kunstsüchtigen und sinnlich hemmungslosen Helden ist eine Erbschaft aus Heinses Ardinghello, durch das Muster von Tiecks William Lovell und durch Schlegels Luzinde gesteigert – die Kreuzung aus Künstler und Wüstling – wodurch der Gesellschaftsheld des zersetzten französischen Rokoko übergeht in das entfesselte Individuum des deutschen außergesellschaftlichen oder widergesellschaftlichen Sturm- und Drang-Titanismus. Dazu kam noch die humoristische Zerrissenheit und Selbstzerlegung des extremen Ichkultus, für den Zeit, Raum, Landschaft und Gesellschaft nur Spiel und Spiegel waren: die literarische Gattung dafür waren Jean Pauls lyrische Humor-Romane. Von all diesen Einflüssen ist Brentanos Godwi gefärbt. Er kommt nicht wie Goethes Wilhelm Meister aus dem ursprünglichen Verlangen nach dichterischem Bekenntnis der eigenen weltbedingten Lebensformung, er ist nicht wie Jean Pauls Hesperus oder Titan die notwendige erzählerische Entladung einer sprengenden Gefühls- und Phantasiefülle, nicht wie Heinses Ardinghello das Ergebnis eines denkerisch genüßlichen Kunst- und Sinnenkults, sondern eine literarische Improvisation aus dem damaligen Modereiz aller geistig regeren Poeten, einen bekennerischen Bildungsroman abzufassen. Auch Tiecks William Lovell, Friedrich Schlegels Luzinde, selbst des Novalis Heinrich von Ofterdingen sind Produkte dieser Literaturmode und ihr jeweiliger Wert hängt von dem rein menschlichen Gehalt ab, den die Autoren in dies zufällig und willkürlich gewählte Gefäß zu gießen

hatten: all diese Werke sind daher als überpersönliche Gebilde zwitterhaft unzulänglich – das beste daran sind philosophische oder lyrische Einlagen. Bau und Plan, eigentliche Gestalten und Gestaltungsraum mangeln ihnen und was in Wilhelm Meisters Lehrjahren die notwendigen Ausstrahlungen oder Auswirkungen der dichterischen Einheit, des künstlerischen Lebensdranges sind, die Bekenntnisse wie die Abenteuer, die Reflexionen wie die Schilderungen, die Dunstkreise wie die Charaktere, das haben die mißverstehenden Romantiker als gesonderte Ingredienzen, als Episoden, als Selbstzweck nachgeahmt und verwendet. Keine der romantischen Meisteriaden ist als ein Ganzes empfangen und vollbracht, doch finden sich in jeder menschliche Erfahrungen und Erregungen, die uns als solche, als „documents humains", als persönlicher Rohstoff angehen. Als Gattung ist der romantische Roman ein Unding, bestenfalls ein Zwitterding: der echte Roman wächst nur in einer einheitlichen Gesellschaft mit geschlossenen Bildungsmaßen und Sittenansprüchen, welcher ihr Dichter zugleich sinnlich angehört und geistig überlegen ist.

Der Roman ist das sinnlich geistige Weltbild, das „Epos" einer götterlosen, unmythischen Menschheit, oder er wird unverbindliches Gerede privater Fabulierer und Grübler. Die Novelle ist immer gültig als der Bericht von auffallenden Begebenheiten, Zuständen oder Menschen. In Deutschland ist seit dem Wilhelm Meister kein überliterarischer Roman, kein ursprünglich-erzählerisches Weltbild mehr entstanden.

Von den bruchstückhaften Romantiker-Romanen, die aus mißverstandener Nachahmung eines Vorbildes, aus unbestimmtem Bekenntnisverlangen und unge-

zügeltem Fabuliertrieb, aus Mangel an Plan und aus Fülle an Einfällen entstanden, ist der Godwi der reichste und der zuchtloseste. Brentano hat seine Not gekannt, betont und zum Gattungsmerkmal, vielleicht zur Tugend umgedeutet: durch den halb spöttischen, halb anpreisenden Untertitel „ein verwilderter Roman".

Wenn wir nun seine Elemente bis ins einzelne auf literarische Vorbilder zurückführen können, das Bekennertum, die Bildungstendenz, das Wandern, die Künstlerei, den satirisch-humoristischen Selbsthohn – was ist sein unbedingtes Brentano-eigen? Außer dem universalen Gemisch das Tempo des fliegenden Vortrags und die nächtig phantastische Färbung. Sie gehören der besonderen Seele, die Brentano der Romantik und dem Roman zubrachte. Er ist der erste deutsche Nachtpoet. Gewiß hatte man schon vorher Schauer und Düster gesungen und geschildert, und zumal Jean Paul war ein Meister nächtlicher Landschaften und Ereignisse. Tieck hatte in seinem Lovell und einigen Märchen sich des volkstümlichen Gruselns der Dunkelheit als eines literarischen Mittels geschickt bedient. Aber was bei diesen Vorgängern Episode bleibt, das wird bei Brentano erst natürlicher Lebensbereich seines ganzen Gemüts. Des Novalis Hymnen sind weniger sinnliche Darstellungen der natürlichen Erscheinung „Nacht" als Ausdeutungen der mystischen Wesenheit Nacht, des dunklen Urgrunds: Nacht ist ihm die theosophische Gegenidee des Tags, Aufhebung der Gestaltwirklichkeit . . eben kein Gesichtskreis, sondern das Versinken und Entbilden selbst. Brentano aber hat die Nacht als schaurige, lockende, raunende, drohende Gegend entdeckt, gerade ihre ma-

lerischen Dinge wahrgenommen. Niemand hat nächtliche Garten- und Waldlandschaften, den Mondschimmer auf Brunnen und Statuen, das Sausen und Summen, die Geräusche und Nachtlichter, das Huschen und Blenden von Sternen, Fackeln und Laternen inniger in deutscher Sprache eingefangen, niemand sich dabei heimischer gefühlt. Hierin ist er als Erzähler der Ahn von Hoffmann und Poe, als Lyriker von Eichendorff, Lenau, Mörike und C. F. Meyer. Nicht umsonst war die „Nacht" Hölderlins eines seiner Lieblingsgedichte, woran Hölderlins Geheimnis ihm aufging.

Im Gegensatz zu Novalis hatte Brentano (überhaupt die späteren Romantiker verglichen mit den frühen) wachere Sinne, regere Bereitschaft für dingliche Einzelheiten (welche die Frühromantik ungeduldig übersah oder überflog, um recht rasch und tief ins Absolute, Unbedingte zu gelangen), doch die Dinge erschienen ihm gern in nächtiger, dämmeriger, oder greller, jäher, künstlicher Beleuchtung, nicht wie die Gestalten und Räume Goethes im breit ruhenden reinen Tag samt seinen atmosphärischen Trübungen oder wie die Scheine und Bilder Jean Pauls in heißem Sonnenlicht oder unter schwülem Himmel. Diese spätromantische Beleuchtung ist ein Seelenzustand . . Verdüsterung, Gebrochenheit – und noch der Witz wirkt als elektrischer Funke zwischen Trübsinn und geistiger Leidenschaft.

Der Godwi hält innerhalb der modischen Wander-, Künstler-, Bildungs- und Wüstlingsromane eine abenteuerlich bestimmte Lage des deutschen Gemüts fest: den Übergang von dem spielenden Geist-Titanentum der Frühromantik, von dem „magischen Idealismus" zu dem genäschigen und wühlenden Sinnenerwachen

der Phantasiekräfte. Brentanos Roman soll die Bildung eines künstlerischen Lebensdilettanten durch die Liebe in einem Zeit-, Gesellschafts- und Weltgemälde darstellen. Da der Dichter weder sich selbst noch seine Kunst ganz ernst nahm, reihte er malerische Erlebnisschilderungen, satirische Ausfälle, lyrische Ergüsse und philosophische Reflexionen zusammen, begnügt mit der unverbindlichen Einheit des Verfassers. An zauberischen Landschaften, süß wühlenden und raunenden Nachtliedern, tiefen und hellen Gedanken, grotesken Figuren, an Stimmungen der Seele und des Raums ist das Werk im einzelnen reich, als Ganzes zerläuft es in witzige Literatur, bald geistreiches, bald hold-närrisches, bald gefühliges Geschwätz. Lorenz Sternes Strahlen flimmern über diesen Geistertälern.

So bedeutend als Zeugnis, wenn auch nicht als Werk, Brentanos Bildungs- und Verwilderungsroman Godwi bleibt, und so sehr er, bei allen papiernen Anregungen und Nachahmungen, von der herzhaften Lyrik, den echten Besessenheiten des Dichters schwingt, so durchaus Literatur ist seine erste Komödie Ponce de Leon, 1801 verfaßt. Man hat viel Aufhebens von ihr gemacht und auch hier das literarische Programm, die formulierbare Absicht und Richtung, für das erfüllte und gefüllte Werk genommen, und in ihr ein Muster des bei uns so raren höheren, poetischen Lustspiels bewundert. Die wenigen Werke die man in diese Gattung rechnet und die sich eines allgemeineren Ansehns erfreuen, zumal noch Georg Büchners Leonce und Lena (übrigens wieder eine Nachahmung von Brentanos Ponce), sind weder fröhlich noch poetisch, sondern witzelnd und literarisch, bestenfalls gebildet. Spielerisch sind sie freilich, aber nicht lustig . . mehr

launisch als launig. Sie sind bewußte und gewollte (nicht etwa nur unwillkürlich beeinflußte) Kopien der göttlich heitren Märchenkomödien Shakespeares und der menschlich fröhlichen oder ausgelassenen italienischen Burlesken Gozzis oder Goldonis: was dort aus gesellschaftlicher Regsamkeit und schöpferischer Laune kommt, das kommt hier aus geschmacklicher Belesenheit und dem Willen zum Witz. Wie sollte aus den engen Literatenzirkeln hochgeistiger Sonderlinge auch eine echte Komödie entstehen? Auch die Komödie setzt Gesellschaft voraus, und die stammhaft deutsche „Gesellschaft" war damals Bürgertum, das Spießbürgertum, und dessen Ausdruck und Lieferanten waren eben die von den Romantikern so grimmig verachteten Kotzebue und Iffland mit ihren Rührstücken. Dies bürgerliche Lustspiel, niedrig und platt, war immerhin echt und das richtige Gewächs eines sandigen oder schlammigen Bodens – eines Publikums ohne höhere Bildung, ohne nationale Leidenschaft, ohne Kultus und Mythus. Kein noch so großes Einzelgenie, kein Lessing, kein Kleist kann die gesellschaftlichen Vorbedingungen ersetzen bei einer Gattung, die wesentlich ein Ergebnis der Geselligkeit ist. Die romantische Komödie kommt nun entweder wie in Tiecks Märchenkomödien vom Witzkampf gegen die Spießbürgermoral und ihre Bühnenprodukte (die schon Schiller in der Xenienreihe „Shakespeares Schatten" eindrücklich gekennzeichnet hatte) oder sie will, aus absoluter Poesie, nach hohen Vorbildern, Shakespeare und Calderon, ein unbürgerliches Bild schaffen. Brentanos Ponce de Leon bleibt in dieser Reihe denkwürdig als von dem ursprünglich witzigsten aller ursprünglich poesiebegabten Romantiker unternommener Versuch.

Brentano vergaß, daß seine Vorbilder, Shakespeares Comedies, bei aller Schöpferkraft des göttlichen William nur gedeihen konnten aus der englischen Renaissance-Gesellschaft, deren Witz und Geist noch Lebensgeist und nicht Literatenregsamkeit war.

Goethe und Schiller selbst hatten übrigens dem erzieherischen Zug ihrer Zeit – noch immer Aufklärungszeit – folgend, gemeint, durch ein Preisausschreiben in den Propyläen das deutsche Lustspiel-Repertoire zu heben: wobei Goethe wohl als Theaterleiter auch an Zufuhr leidlicher, nicht allzu gemeiner Stücke und Abkehr von der notgedrungenen Bühnenvormacht der Kotzebue und Iffland dachte. Dies Preisausschreiben veranlaßte Brentano von außen zu seiner Komödie. Da weniger ihr Ergebnis als ihr Ursprung geistesgeschichtlich ist, so bemerken wir besonders die Vorerinnerung 1803, worin Brentano seine Absichten darlegt: „Ich strebte damals das Komische und Edlere hauptsächlich in dem Mutwillen unabhängiger, fröhlicher Menschen zu vereinigen, und um diesen Mutwillen als Element in ihnen vorauszusetzen, habe ich ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten. Ich hatte kein Muster vor mir, als die Fröhlichkeit meines eigenen Herzens, und der Freunde, deren es sich gern erfreut.“ Die Handlung dient in diesem Lustspiel wie in aller romantischen Dramatik nur als Anlaß für Witz- und Stimmungs-Spiele: Liebesabenteuer, Verwechslungs- und Erkennungsszenen, Maskeraden und Serenaden. Die Charaktere sind entweder Larven die unter dem Sprühfeuerwerk von Brentanos Witz ihre Umrisse vollends verlieren, der edle schmachtende Liebhaber und sein prosaisch nichtsnutzig-treuer Bedienter, die verliebte Huldin, der rechtlich biedere

Vater, der ritterliche Schlichter und die ausgelassen leichtfertige jeunesse dorée . . typische Figuren, nachscheinend aus den spanischen Ehrendramen, den italienischen Schalksdramen und den Shakespearischen Komödien von adliger Jugend, nur daß Brentanos Personen all diese Ahnen schon sehen, kennen und äffen. Das einzige wo ein mannhafter, herzlicher, lebensdichter Ton das unablässige Witzgeflunker durchbricht, sind die soldatischen Erinnerungen und das väterliche Sorgen und Mahnen des alten Sarmiento. Hier kommen die Worte warm, wenn nicht aus der Anschauung, so doch aus dem Gefühl eines bestimmten Charakters – sonst überall ist die Rede zuerst da, und die Charaktere sind nur die Exponenten der Redensarten und Wortspiele, besonders deutlich im dritten Auftritt des II. Akts: da muß der Poet dem Mimen überlassen was er selbst versäumt und sich zugleich gegen den Vorwurf schützen, seine Charaktere seien nur Wortspieler: „Diese Rede muß der Schauspieler gut verstehen, wenn er sie nicht verderben will. Sie ist nicht Wortspiel, sie ist der Charakter des Ponce, der um wenige Punkte ein größeres Leben dreht, bis ihn die Liebe verwandelt."

Der Held Ponce meint zugleich ein Selbstporträt: Brentano sah sich als einen leidenschaftsfähigen, doch blasierten Spötter, der einer rettenden Entzündung bedarf, um sich zu finden und sein eignes Dasein zu füllen. Die ausgehöhlte Kälte ist ihm manchmal erschreckend gelungen, im Ganzen aber bringt er es nur zu schriftlichen Witzen, deren keiner rechte Gegenwart und Glaubenskraft hat. Die Leidenschaft im Ton dramatisch zu bewähren, nicht nur in den Worten, dazu fehlt ihm der volle Atem und die echte Ergriffenheit.

„Ponce de Leon" ist der erste Versuch, eine romantische – das heißt schlechthin poetische – Komödie für die Bühne zu schaffen. Tiecks Literaturpossen und Märchenkomödien waren nicht für das Theater, sondern für die Lektüre gedacht, und ihr Zweck ist Satire, nicht Lustspiel.

Brentanos Singspiele „Die lustigen Musikanten" „Victoria und ihre Geschwister" und seine Trauerspiele „Aloys und Imelda" und „Die Gründung Prags" halten das Niveau, das Tiecks „Kaiser Oktavianus" geschaffen. Nur einige eingelegte Gesänge und spärliche „schöne Stellen" verraten, daß hier ein Dichter am Werk war, und nicht bloß einer der vielen Schriftsteller für die schon eine „gebildete Sprache dichtet und denkt" und die mit ihren flauen Sachen die Almanache und Zeitschriften füllten. Diese mittleren und unteren Lagen, um die sich die Literaturgeschichte wenig oder gar nicht kümmert, das lesende Publikum jedes Jahrzehntes um so mehr, sind nötig und sinnvoll als allgemeine Atmosphäre und allmähliche Verbreiterer, Verdünner und Ausleiter der schöpferischen Wesen und Kräfte. Nur muß man sie nicht als Persönlichkeiten betrachten, sondern als Elemente. „Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will, gehört den Elementen an" heißt es im Faust II, als Helena verschwindet und ihr Chor sich auflöst. Das gilt auch für die Geistesgeschichte. Jeder ursprünglichen Leistung, die Stil bildet und Motive offenbart, folgen unzählige, die Stil empfangen und Motive verarbeiten, bis das letzte Leben daraus entweicht. Die Tromlitz, Blumenhagen, Spindler, Raupach, Kind, Hell, Chezy usw. sind nur atmosphärische Träger von Strahlen und Wellen Schillers, Tiecks, Brentanos, und diese wieder sind die selbstän-

digen Mittler der schöpferischen Urgeister Goethe oder Shakespeare oder Calderon. Nicht jedes Licht findet sofort Mittler und Verbreiter. Nicht jeder Urgeist oder Mittler ist in all seinen Werken auf seinem eigenen Niveau, und es ist eine unsrer Aufgaben, diejenigen Werke der großen Geister, um deretwillen sie große Geister sind und Geschichte schaffen, zu sondern von denen, die von ihnen herrühren, ohne von ihnen zu zeugen.

Brentanos Dramatik geht nur den Biographen Brentanos an wegen der Einflüsse, die er erfahren und der Moden, die er mitgemacht hat. „Die lustigen Musikanten" mimen den läppisch burlesken oder empfindsam phantastischen Stil der italienischen Typenkomödie, in dem Festsingspiel „Victoria und ihre Geschwister" nimmt er den Ton von Wallensteins Lager auf und verwienert ihn mit gequälten Späßen. In beiden, wie schon im Ponce de Leon, handelt es sich um das Wiederfinden verlorener Kinder und den glücklichen Ausgang schmachtender Liebschaften. Vorgänge und Gestalten bleiben ungefüllte Schablonen. Brentanos Eigentum sind burleske, fast immer erzwungene und meist kalauernde Späße und lyrische Einlagen – Arabesken des Witzes und Stimmungen des Gemüts, meistens Nachtstimmungen.

Das umfangreichste und anspruchsvollste dramatische Gebilde Brentanos ist „Die Gründung Prags" (1815), eines jener nachfaustischen romantischen Universaldramoiden, wie sie von Friedrich Schlegel im Athenäums-Gespräch über die Poesie gefordert wurden: ihren langen Zug eröffnet Tiecks Kaiser Oktavianus, das Gewichtigste darunter ist Immermanns Merlin. Gemeinsam ist ihnen allen, im Gegensatz zu den üb-

lichen Handlungs- und Charakterdramen nach Schillers und Shakespeares Vorbild, die Breite der Anlage und Einschübe, die epische oder lyrische Wucherung und das bequeme Unterbringen philosophischen, kulturhistorischen oder mythischen Bildungsstoffes aus dem Schülerwahn, was Goethe recht gewesen könne seinen Nachfahren billig sein, man könne einen Faust nach dem Faust schreiben. Goethes Faust ist ein Universalgedicht, weil in Goethes Wesen die tausend Regungen des Mythos und des Mysteriums vorgelebt waren, eh er sie in den Büchern wiederfand. Die Epigonen befaßten sich mit Mythen und Mysterien wie Professoren, wegen ihrer „Tiefe", oder wie Mimen wegen der guten Rollen. Sie abstrahierten sich aus dem Faust eine Gattung „philosophisches Universaldrama", in die jeder hineindichten könne, wenn er nur genug Philosophie und Sprachgewandtheit habe, als seien die Gattungen ablösbar vom Gesamtleben des Volkes, der Gesellschaft oder des Individuums.

„Die Gründung Prags" entstand aus kultur-, mythen- und literaturgeschichtlichen Anregungen und nicht, wie die Stücke Calderons, das religiöse Vorbild, oder der Faust, das formale Muster, aus einer im Volksgeist oder im Personalgeist des Dichters angelegten Grundspannung, die dann erst den Bildungsstoff ergreift und wandelt. Das Werk ist trotz einigen lyrisch heißen, schwülen und farbigen Stellen, wie sie bei Brentano fast nie fehlen, als ganzes ein Professorenstück über alte Sitten, Bräuche und Wähne, über slavischen Naturkult, über den frühmittelalterlichen Kampf zwischen magischem Heidentum und seelischem Christentum, über die dämmernden Ursprünge der Gesittung und des Glaubens, kurz eine Dichtung *über*, nicht eine

Dichtung *aus*. Mit Recht dankt Brentano im Nachwort den Freunden und Gönnern, ohne deren gelehrte Hilfe er das Werk nicht hätte zustande bringen können, den Sprachforschern und Folkloristen Dobrowsky und Meinert und dem Bildungsschriftsteller Baron von Retzer in Wien, mit Recht hat er selbst kulturhistorische Noten seiner Dichtung angehängt, um die volkskundlichen Anspielsel zu erklären, die er um der Buntheit, der kulturhistorischen Echtheit und des mythischen Gruselns willen vorher untergebracht: Brentano hat diese Lichter eigens aufgesetzt, nachdem er sie vorher eigens gesammelt und gelesen. In den Hexenszenen des Faust I oder gar des Macbeth quellen solche Schauer aus dem Grund des damit erfüllten Wesens empor . . es sind Einfälle und Ausbrüche, nicht Einlagen und Anhänge. Die sinnlichen Wallungen und Blicke, die Brentano von der Landschaft Böhmen und von der Stadtschaft Prag empfing, der einzige ursprünglich dichterische Antrieb des breiten Werks, reichten doch nicht aus, es zu durchdringen und die kultur- und mythengeschichtliche Stoffmenge zu entspröden. Brentanos echter Sinn für Traum- und Zauberwesen, der in seinen erzählerischen und lyrischen Improvisationen so frisch und locker schimmert, ist gerade hier meist erdrückt durch die volkskundliche Absicht und den dramatischen Zwang, sie zu vergegenwärtigen an handelnden und redenden Figuren. Das Huschende, Schwebende läßt sich leichter berichten als zeigen, und nur wo die Menschen selbst Geburten jener Zaubereien sind, wie im Macbeth, halten sie das Theater aus. Brentano hatte nur die leeren Vorstellungshülsen Hexe, Heldenjungfrau usw. und stopfte oder behängte sie dann mit den suggestiven Geräten. Die Sprache ist

daher überall zwar leicht, bunt und voll, ja überfüllt mit poetischen, mystischen, mythischen, fremdartigen, schummrigen und spukhaften Wortinhalten, doch tonlos, als ginge die Figuren ihre hexenhafte, heldische oder leidenschaftliche Aussage gar nichts an.

Das Drama läßt die bildungseifrige Verspflege aus der Schule der Gebrüder Schlegel erkennen, die Versgewandtheit des unermüdlichen und unbekümmerten Stegreifreimers, der Brentano außer seinem Dichtertum auch war, die Belesenheit des Bildungsliebhabers, selten das Gruseln und Funkeln des Ekstatikers. „Die Gründung Prags" erinnert an den schwül-romantischen Religionskitsch Zacharias Werners, der ähnliche Stoffgegenden abweidet, in „Wanda" oder im „Kreuz an der Ostsee": hier wie dort ist Calderons echter Barock-Katholizismus, seine ursprüngliche Poesie mit literarischen Zutaten, Absichten und Behängen verdünnt zu Bildungs- und Stimmungsscheinen. Das beste daran ist bei Brentano, was bei Werner fehlt, der Waldgeruch, der manchmal den wäßrigen Weihrauch durchdringt. Doch was die Stimmung in Gedichten oder Märchen fördern kann, zerstört das Drama. Das Werk ist tot, eine Beute für literarische Gecken oder für den gelehrten Altertümler, die beide oft denselben Geschmack haben, und ein Gegenstand der Forschung, weil es von einem reichen Dichter geschrieben, nicht weil es eine große Dichtung ist.

Brentanos Erzählungen bestimmten zunächst und zumeist seinen Ruf und sein Nachleben, seine Gedichte, samt den besten Romanzen vom Rosenkranz enthalten sein reinstes Dichtertum. Brentanos Märchen – zwischen 1805 und 1811 entstanden, ein Gewächs des

Heidelberger Klimas, dem die eigensten Werke der zweiten Romantik entstammen – sind ein weiteres Stadium in der literarischen Erneuerung des alten Volksgutes und Volkstons, die seit Herder, Goethe, Tieck sich vollzog. Die Brüder Grimm sammelten und fixierten damals als Freunde Arnims und Brentanos und Mitarbeiter der Einsiedlerzeitung die schweifenden und schwankenden Märchenstimmen. Die Erzeugnisse der irrationalen Volks- und Kinderphantasie bezauberten Brentanos Geist teils als Farbenreiz, teils als Beruhigungsmittel, teils als mythische Zeichensprache voll rätselhaften Tiefsinns, teils als unverantwortliche entspannende Laune, als fröhlich-läppisches, sinnloses Spiel. Seiner Gattung, d. h. seinem Ursprung nach ist das Märchen beides: Niederschlag unverstandener Natur- oder Schicksalsmythen und hemmungslose Erfindung kindlicher Phantasie. Reste ursprünglichen, überpersönlichen Volkserinnerns mischen sich darin mit den privaten Einfällen tändelnder und geschwätziger Personen. Altüberlieferte Sagen oder Geschichten werden darin verwendet zur Befriedigung von Kinder- und Ammenwünschen, und die Anschauungen mythisch produktiver Zeiten werden erniedert zu Vorstellungen eingeschränkter und sehnsüchtiger Leute. Bilder werden zu Einbildungen oder zu Arabesken. Was mußte diese Gattung für einen Menschen bedeuten, in dem unbeherrschter und dunkler, ihm selber fremder Tiefsinn sich umtrieb unter ungelenkten bald witzigen, bald albernen Einfällen einer abgesprengten Phantasie! Auch in Brentano rang die Anschauung, das Gedächtnis seines Lebens mit den wirren Vorstellungen seiner Wünsche. Es ist also nicht bloß geschicktes Mitmachen einer Literaturmode, wenn

Brentano Märchen schrieb (sie sind schon der Masse nach der umfangreichste Teil seines Schaffens), sondern die Antwort einer inneren Anlage auf eine äußere Motivwelt. Aber freilich steht Brentano – ebensosehr literarischer Geschmäckler wie spielerischer Phantast und echter Besessener – zu den überlieferten Märchenerzählungen ähnlich wie vielfach das Märchen zum Mythus. Wie das Märchen mythisches Gut oft einzeln willkürlich, spielerisch benutzt, so macht Brentano das Naive und Kindliche des Märchens zu einem bewußten Reiz, zu einer literarischen Spielart. Es ist ein Unterschied, ob Kinder untereinander sich Geschichten erzählen oder ob ein Erwachsener einem Kind künstlich in dessen Ton etwas erzählt, mag er den Kinderton noch so gut treffen.

Obwohl Brentanos gesamtes Schaffen, außer einigen Gesängen, literarischen Anstößen folgte, stieg er verschieden tief in den Grund und Sinn der Vorbilder hinab, je nachdem sie seinen eignen Anlagen und Trieben mehr oder minder vorgaben. Meist war das literarische Vorbild zuerst da, das ihm den Mut und Willen, den Mutwillen es nachzuleben oder zu spielen erregte. Darin war er mit Tieck verwandt, verschieden von Goethe, dem jede Gattung und jedes Muster erst zu sprechen, zu entsprechen anfing, wenn sein Leben dazu gereift war.

Brentano ist Nachspürer vergangener Bildungen, Gespensterbanner, Mimicrydichter – diesem Naturvorgang ist das romantische Altertümeln, Volkstümeln, Shakespearisieren oder Spanischtun fast noch verwandter als dem bloßen Mimentum. Seine Inbrunst und sein Ungestüm waren stark genug, fremdes Leben bis zur Erschütterung zu wiederholen, so daß man oft

bei ihm für Wesensgleichheit halten kann, was nur leidenschaftliches Mitschwingen ist. Nirgends half ihm dies Nach- und Mitschwingen weiter als beim Märchen, das an sich unverbindlich fabulieren darf, während der Roman, das Drama und das Epos schon eine schöpferische Bindekraft und Umfassung fordern. Brentanos Märchen sind meist freie Variationen oder Phantasien über italienische Kunstmärchenmotive, über alte deutsche Volksmärchen oder Lokalsagen, an die er – wie lebhafte Kinder halbgehörte Geschichten weitergeben – stegreifartig eigene Einfälle oder Erinnerungen, Erlebtes und Gelesenes, malerische Schilderungen, satirische Reflexionen, Rührungen und Späße anschichtet. Das behagliche oder atemlose Plaudern, das Abspringen und Verwirren selbst ist hier kein Mangel, sondern gehört zur Gattung. Die kindliche Art des Fabulierens bleibt gewahrt, auch wenn ganz unkindliche Inhalte mit einfließen, z. B. literarische oder politische Anspielungen. Für Brentano sind eben Voß oder Kotzebue was für ein kleines Kind der Wauwau, und so behandelt er sie!

Tieck, der deutsche Erneuerer des Märchens als Literaturgattung, stimmte den Ton auf das kindliche Verständnis herab oder höhte ihn künstlich durch „mystischen" Tiefsinn auf, indem er sein modernes Wissen um den Sinn der alten Zeiten in die Fabel einarbeitete und die Stimmung herauslegte. Brentano hat das künstliche Kindeln nicht nötig, so sehr er auch dessen Meister war. Bei ihm liegt das Märchenhafte schon in der Empfängnis und in der Verknüpfung, und seine Phantasie verfuhr kindlich, ja kindisch, selbst bei Gegenständen, die er ernst nahm. Wenn er anfing zu erzählen, wußte er den Ausgang nicht und wie Kin-

der opferte er dem sinnlich lebhaften Eindruck des jeweiligen Zustands den Plan und den Überblick. Kein deutscher Dichter hat den Trieb zu fabulieren üppiger spielen lassen als Brentano, den eigentlichen Urtrieb des Märchens – wie der Trieb zu berichten ein Ursprung der Sage und Geschichte und der Trieb zu erzählen oder zu schildern ein Ursprung von Roman und Novelle ist. Von allen schon individuellen Märchenerzählern kommt Brentano nicht durch künstliche Technik, sondern durch natürliche Beschaffenheit dem alten Volksmärchen, wie es die Brüder Grimm fixiert haben, am nächsten. Dies widerspricht nicht der Zerklüftung seines Gesamtwesens: das Märchen beansprucht nicht den ganzen Menschen, nur die Phantasie. Brentanos Märchen, vor allem sein Gockel, Hinkel und Gackeleia, sein Rheinmärchen und sein Schulmeister Klopfstock sind deswegen geglückt, weil hier die reichen Vorstellungskräfte des Poeten unter sich waren, und nicht sein zerrissener und zerreißender Charakter hineinredete. Seine Helligkeit des gegenständlichen, besonders landschaftlichen Blicks, seine Assoziationsraschheit, seine Worthörigkeit, die den Klang- und Bildgehalt jeder Vokabel zusammen und gegeneinander vernahm, sein Sinn für Verzerrungen und Übertreibungen, seine herzhafte Freude am Läppischen, am Ulk und an der Eulenspiegelei (wodurch z. B. Reuters Schelmuffsky sein Lieblingsbuch wurde), seine lyrische Schnelle und seine traumselige Taubheit gegen die Logik, die lauschende und staunende Weltangst, die ihm mit allen phantasiebegabten Kindern gemein ist und die alle Kinder fromm und gläubig macht – all das finden wir in seinen Märchen wieder, am wenigsten gestört durch die Ansprüche seiner Bil-

dung und seiner Leidenschaften. Sie geben nicht den ganzen Brentano, doch den glücklichen Brentano. Noch seine literarischen Foppereien sind in seine Märchen kindlich lustig und flüchtig hereingenommen. Märchen sollen nicht *für* kindliches Verständnis sein, sondern *aus* kindlicher Phantasie werden, und die verarbeitet auch die unkindlichen Stoffe.

Die andern Erzählungen Brentanos grenzen an das Märchen, ohne die Gesetze des wirklichen Geschehens so ganz im Phantasiespiel aufzuheben: es sind Legenden, Schauer- oder Zaubergeschichten in dem altertümlichen oder volkstümlichen Ton, den Brentano (ebenso wie Arnim) aus den alten Volksbüchern und Chroniken gelernt hatte, echter und genauer als Tieck, mit mehr historischem Sinn und mit einer Sammlerzärtlichkeit, die Herder, Goethe, Tieck zu pflegen noch keine Zeit hatten. Diese ersten Erneuerer des alten Volkstons suchten weniger die Altheit und den Edelrost als die Wurzeln und Quellen. Erst die Generation der Brentano, Arnim, Görres kannte die Sammler- und Schmeckermystik, den Zauber des Väterhausrats und des Trödelkrams, der um alles Vergangene webt, und erst sie haben vergangenes Leben mehr um seiner Vergangenheit als um seiner Lebendigkeit willen beschworen, freilich im richtigen Gefühl, daß es nahrhafter sei als die alldurchsichtige und allanwendbare Gegenwart der Aufklärung.

In drei Erzählungen hat Brentano als selbständiger Poet den alten „Volkston" fortgebildet: in der legendarischen Ritter- und Klostermär „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers", in der Schauer- und Liebesmär „Vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" und in der Spuk- und Scherzgeschichte „Die mehreren

Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter". Nur die Chronika eines fahrenden Schülers spielt in der Vergangenheit und archaisiert im Stil bewußt – die beiden andren Geschichten werden als sonderbare Begebenheiten der Gegenwart, ja als eigene Erlebnisse des Verfassers vorgetragen, in der unbekümmerten Erzählweise der alten Zeiten, worin der Gewährsmann sich nur als Berichterstatter des seltsamen Stoffs gibt.

Brentano hat die „Chronika eines fahrenden Schülers", angeregt durch die frommen Bilder frührheinischer Maler und die Limburger Chronik aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, in Marburg begonnen als das Glied einer Kette von schlichten, frommen Geschichten, als Rahmenerzählung. Er hat sie wie alle seine weitgreifenden Pläne unvollendet liegen lassen. Das Werklein gehört seinem Ursprung nach in den Dunstkreis der neudeutsch-religiös-patriotischen Kunst von Tieck und Wackenroder. Es ist eine Ausstrahlung, nicht Nachahmung des Sternbald und der Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Wenn Brentano sich später dagegen verwahrte, daß er von der inzwischen üppig ins Kraut geschossenen „Romantik" etwas gewußt habe, so konnte die Abwehr nur den Ritter- und Räubergeschichten gelten: die Ofterdingen- und Sternbaldromantik ist eine unmittelbare Voraussetzung des kindlich-frommen Getues und der Rückkehr in malerisch altertümliche Räume und Landschaften. Zwar, Brentanos sinnige Andacht war keine ästhetische Frömmelei wie das Sternbaldisieren Tiecks: doch seine echte Frömmigkeit, auch seiner wüsten Anfechtungen, haftete noch nicht an den Formen des katholischen Mythus und Kultus wie später – sein Legendenton ist noch Kostüm. Zur Zeit der Chronika war der Katho-

lizismus für ihn noch nicht der alleinseligmachende Glaube, sondern das zauberhafteste unter den geschichtlichen Elementen seiner Gesamtbildung. Erst später entwickelte sich bei ihm der katholische Eifer. Aus dem freien Spiel mit den alten Formen eines ehrwürdigen Glaubens, den Brentano als solchen in der Chronik noch nicht teilte, wird schon in den Romanzen vom Rosenkranz beseßner Reliquiendienst. Der junge Brentano ist ein gebildeter Deutscher des Goethischen Zeitalters mit katholischen Neigungen und Trieben, der alte Brentano ist ein sich selbst beschwichtigender katholischer Eiferer mit einigen ihm lästigen Erinnerungen aus seiner sündigen Bildungszeit. Den Übergang kennzeichnen die Romanzen, bei denen sein jugendlicher Bildungskatholizismus sich in die spätere katholische Glaubenssucht umsetzt. Den katholischen Brentano – den jungen Ästheten wie den heimgekehrten Beter – erhebt über seine romantisch-katholisierenden Nachfahren seine inbrünstige Wahrnehmung katholischer Dinge. Über Tieck, Novalis und Wackenroder weit hinaus geht seine Gabe, die Geräte, Bräuche und Räume der katholisch deutschen Vorzeit nicht nur trocken zu beschreiben, sondern mit ihrem gesamten Geruch zu beleben. Die Chronika eines fahrenden Schülers ist dafür sein erstes Zeugnis. Wieviel man davon auch seiner Sammlerbelesenheit und seinem antiquitätenhaltigen Gedächtnis zuschreibe: das Kennen und Wissen aus der Kulturhistorie wie bei Gustav Freytag oder Felix Dahn oder selbst bei Walter Scott, kurz das bloße Requisitentum bringt nun und nimmer solche poetisch altertümliche Katholizität zustande, wie sie Brentano in seinen frommen Stunden festgehalten hat: dazu gehört ein echter Glaube und ein

Mitschwingen des Blutes. Auch nicht der belesenste und schilderungsbegabteste Protestant, kein Arnim oder Gottfried Keller, kein Kleist oder Richard Wagner können darin mit dem geborenen Vollkatholiken und Halbromanen Brentano wetteifern oder mit der Droste-Hülshoff. Katholizismus ist keine Sache des Meinens, sondern der Artung. Nur in der Schilderung liegt der dichterische Wert der Chronika, in der Vereinigung eines katholischen Empfindens mit einer antiquarischen Kenntnis des Mittelalters. Dies ist ein großer Schritt der Gesamtromantik über Herder, Goethe, Tieck und Novalis hinaus: zum erstenmal hatte sich ein echter Katholik der von ihnen gehobenen Requisiten des Mittelalters innerlich bemächtigt.

„Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", die festeste und rundeste von Brentanos Erzählungen, ist eine „Schicksalsnovelle", sofern sie auf dem magischen oder fetischhaften Gebrauch eines Schicksals-Apparats beruht – nicht gerade eines verhängnisvollen Tags, oder eines Dings oder eines Erbfluchs wie in den Schicksalsdramen von Werner, Houwald, Müllner, Grillparzer, doch eines Begriffs, von dem die beiden Opfer und der Dichter selbst besessen sind: der Ehre. Die Ehre ist hier weniger ein seelischer Antrieb als eine märchenhafte Zaubermacht, geistiger und menschlicher kaum als das zuckende Scharfrichterschwert oder das wundersame Erkennen und Wiederfinden. Auch diese Novelle ist zutiefst kein Sitten- oder Seelenbild, sondern ein Märchen, ein Spuk und Zeugnis der übernatürlichen Mächte oder des unerforschlichen Ratschlusses. In der Großmutter, der schicksalsreichen, durch fromme Gottergebenheit zugleich dem Schicksal überlegenen Norn hat Bren-

tano seine eigene Scheu zu einer mächtigen Gestalt verdichtet: vielleicht geht sie zurück auf eine wirkliche Begegnung mit einem menschlichen Urbild wovon Brentano so erschüttert wurde, daß seiner flüchtigen Phantasie davon ein dauernder Schauder blieb. Sie steht in seinem Schaffen ähnlich rätselhaft allein wie unter Goethes Gestalten die Mignon – gleichsam aus einem fremden Bereich der Eingebung. Sonst liegt auch in der Mär von Kasperl und Annerl der dichterische Nachdruck auf der Raumschilderung und der Stimmung. Ein Meisterstück ist der Eingang, das Staunen und Schwatzen des Publikums um die seltsame Greisin, die sich vor dem Palast zur Ruhe anschickt – ein völlig real geschilderter und doch spukhaft wirkender Vorgang. Diese Drastik erzielt Brentano durch die hastende Ungeduld seines dennoch deutlichen und klaren Vortrags – er scheint auf etwas Sonderbares und Schreckliches zu warten und zugleich an etwas Gleichgültiges zu denken. Die Unrast und Beklemmung teilt sich dem Leser mit. Sie war Brentano eigen als das Gefühl, in jedem Augenblick dem Unheil ausgeliefert zu sein und wehrlos in Gottes Hand zu stehen. Der Druck des Wartens, Scheuens und Eilens liegt über seinem Erzählen, wo es nicht humoristisch springt.

„Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter" – ein nicht ganz geschlossener Kranz von Spukgeschichten durch einen humoristischen Bericht zusammengefaßt – bringen Brentanos eigentliche Erzählerstärke zur Geltung, die Improvisation grotesker, unwahrscheinlicher und unheimlicher Vorgänge in geisterhaftem Licht, zumal das lebendige Zusammen und Durcheinander mannigfaltiger halb

fratzenhafter, halb zauberischer Figuren. Sein greller Witz, seine dunkle Gefühlsglut, seine Beobachtungsgabe und seine Schauer vor dem Geheimnis, seine literarische Kenntnis alter Bräuche und volkstümlichen Aberglaubens, seine unbekümmerte Narren-, Künstler- und Gassenbubenfreiheit von allen Staats- und Gesellschaftsskrupeln, sein Zigeunertum: alles ist hier angeschossen um einen Kern von Reiseerinnerungen aus Österreich. Die Novelle ist der Gattung nach ein gutgeglücktes Gemisch von Bericht und Fabelei. Spuk und Schelmentum, die bei der Romantik meist als „romantisches Requisit" verwandt werden, sind hier mit selbstverständlicher Grazie gehandhabt ohne Anspruch eines Aufgeklärten, der schon wieder so aufgeklärt ist, daß er sogar an Zauber glaubt, wie Tieck – ohne Hoffmanns Gruselkunst, freilich auch ohne Shakespeares oder Goethes mythischen Blick in die vorgestaltlichen Schöpfungskräfte. Brentano erzählt aus der halb gläubigen, halb ungläubigen Sicherheit eines phantasiebegabten Kindes, das die gehörten Ammenmärchen mit dem eignen Staunen und Scheuen vertieft und das Dunkel mit Gestalten seines aufgeregten Innern bevölkert, zugleich ängstlich und traulich, halb wissend, wenn es lügt. Diese Kindlichkeit macht Brentanos Zigeunergeschichte echt und ihren Mittelpunkt, die schöne und reine Waldhexe Mitidika, glaubwürdig, trotz dem romantischen Wald- und Wundertrug, der auch dieser Fabel anhaftet. Doch man vergleiche diese Mitidika mit andren Geschöpfen aus der Familie Mignons, etwa mit Arnims Isabella von Ägypten oder gar mit dem Flämmchen aus Immermanns Epigonen, so merkt man den Unterschied zwischen angeborenem Zigeunergefühl eines echten Bohemiens und dem lite-

rarisch künstlerischen Sinn gesetzter Männer für das Fremdwilde und Bunte.

Die sinnliche Zärtlichkeit und Begier und dabei das nie ganz ruhende Schuld- und Angstgefühl, woraus Brentanos Spukgeschöpfe stammen, geben auch hier die seelische Grundspannung, um welche die rein phantastischen Arabesken, die witzigen Einfälle und die grellen Späße flackern.

Das Werk, worin Brentanos Phantasie ihren höchsten Flug nimmt, den weitesten Umfang versucht, dem er die ganze Fülle der sinnlichen und gläubigen Gluten und Aufschwünge, die Breite seines mythischen und geschichtlichen Wissens eingießen wollte, ist die Romanzenreihe vom Rosenkranz. Er hat daran von 1804–1812 mit Unterbrechungen gearbeitet. Es schwebte ihm ein lyrisches Epos in Arabesken vor, das ihm ermöglichen sollte, seine eigenen Herzenserfahrungen und die heiligen Gebräuche des Katholizismus gemeinsam zu verherrlichen, sein Ich mit der ganzen Leidenschaft eines wilden und wirren Lebens einzulassen in die erhabenen und lieblichen Vorstellungen, in die Geheimnisse und Gesetze der Welt die man die katholische Kirche nennt. So ist einst der gesamte Gehalt des mittelalterlichen Katholizismus, der nicht nur eine Lebensanschauung, sondern die damalige Weltgeschichte selbst war, in die besondre Seele des Dante Alighieri eingegangen und von diesem nicht nur gefärbt, sondern rundum als Weltgefüge gezeigt. An Dante hat Brentano bei der Konzeption seines katholischen Epos eingestandenermaßen gedacht, und er hat seine einzelnen Romanzen mit den Gesängen verglichen in denen der einheitliche, allumwölbende Lebenssinn und Weltgedanke sich dichterisch vergegenwärtigt.

Aber welch ein Unterschied schon des Plans, zu schweigen von Werk, Person und Zeit! Brentano ging von phantastischen Einzelheiten aus, genau wie er sich bei seinen Rahmenerzählungen munter an die einzelnen Geschichten hielt, auf einen unbestimmten Entwurf hin, den zu füllen seine Kraft oder Geduld nicht ausreichte: es fehlte ihm nie an Einfällen, aber an dem zähen einheitlichen Willen sie zu halten und zu binden und an dem alldurchdringenden Formgedanken. Statt eines objektiven Gesetzes hatte er die subjektive Stimmung. Er verfuhr, als wolle er einen gotischen Dom bauen, indem er den plastischen und dekorativen Schmuck der Portale, die Glasfenster und die Altarbilder zusammenstellt, ohne den Bauplan des Ganzen im Kopfe zu haben, von dem aus jede Schmuckeinzelheit erst Platz, Gewicht, Sinn gewinnen kann. Er ging aus vom Reiz und Sinn der Ornamente statt vom Geist des Raums. Es ist das übliche romantische Verfahren, das durch Tieck in Schwung gekommen war, aus dem Glauben an den selbständigen Wert von Einfällen und an die tragende Kraft der poetischen Stimmung. So bleiben notgedrungen alle umfassenden Romantikerwerke Bruchstücke aus Einzelheiten oder sie arten, wie groß auch gemeint, in Arabesken um oder aus. Auch die Romanzen vom Rosenkranz teilten dies Schicksal, dem Entwurf nach das größtangelegte Werk eines Romantikers.

Brentanos Idee vom Katholizismus, die ihn zu seiner lyrisch-epischen Feier anregte, war weniger die Heilslehre oder der metapolitisch-dogmatische Bau als der Reiz und das Geheimnis des katholischen Kultus, der Zauber kirchlicher Bräuche, zumal die Madonnenminne, das Hochamt und das liturgische Gebet . . nicht die

geistige Gesamtheit, die alldurchwaltende Vernunft dieser großen Anstalt, sondern sinnliche Eindrücke und erregende Einzelheiten. Daß er für diese bis zum Fetischismus empfänglich war, kommt aus der Empfindlichkeit des deutsch-welschen Poeten und aus einem seit seiner Jugend in ihm bohrenden Schuldgefühl und Gewissensskrupel – nicht eins mit dem dogmatischen Erbsündeschauer, doch dadurch gesteigert und verdichtet. Die Kirche hatte jedem Menschtum von der dumpfen Wollust und den Verirrungen der Phantasie bis zur abstraktesten Geistigkeit Räume und Beschäftigungen gesichert: ihre Sinnbilder und Zeichen waren für Brentano mehr und mehr Rausch- und Beruhigungsmittel, Zauber- und Heildinge geworden, kurz Götzen, mit denen er das Wühlen und Wallen seiner Leidenschaft zu bannen hoffte. Die alte Magie war aus gen sogenannten Naturreligionen in die Kirche übergegangen oder hereingenommen und wirkt mehr als alle Lehren, weil sie, von wechselnden Aufklärungen und Weltdeutungen unabhängig, in dem Bedürfnis und der Gewohnheit der Triebe wurzelt . . sie hatte es noch dem poetischen Schwärmer Brentano angetan.

Das Romanzenwerk vom Rosenkranz ist zugleich ein Mysterium, eine Mythensammlung und eine Bekenntnisdichtung, worin alle Stoffe der persönlichen Leidenschaft und Erfahrung, der geschichtlichen und literarischen Lektüre und der religiösen Stimmung sich durchdringen sollten. Brentano hat als seine Absicht bezeichnet, „gewisse Bilder und Zusammenstellungen . . . in einem historischen Verhältnis (er meint: in einer Reihe von Ursachen und Folgen), zu einer ganzen Begebenheit auszubilden, die bald auch ein Schicksal, eine Notwendigkeit, ihren Himmel, ihre Erde, Leben und Tod

empfing". Die Zusammenstellungen und Bilder, die ihm vorschwebten, waren die in fast allen seinen Werken wiederkehrenden mondbeschienenen Gärten mit Standbildern und Brunnen, wo Minner und Beter singen und seufzen, ringen und schaudern. Aus den Romanzen behält man als Raum den nächtlichen Brunnen mit dem Muttergottesbild und der Linde, mit den Gestalten und den Szenen die sich dort abspielen. Die Handlung der neunzehn ausgeführten Gesänge bleibt verworren, der Gesamtplan, der sich über ein Jahrtausend Weltgeschichte hätte erstrecken sollen, ließ sich nicht verwirklichen. Es sollte entstehen „ein apokryphisch religiöses Gedicht, in welchem sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht, und noch bei Jesu Leben entspringt, durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes löst. Die alte Fabel des Tannhäusers ist ... darin gelöst und eingeflochten, sowie die Erscheinung der Zigeuner in Europa, und der Ursprung der Rosenkreuzerei ... der Pilgerfahrten und der Kreuzzüge ... poetisch begründet werden". Es hätte eines Dante bedurft, um diese ganze Masse historischen Stoffs zu bewältigen. Vom historischen Teil ist nur der Raum der spätmittelalterlichen italienischen Stadtfehden mit ihrem ritterlichen und studentischen Waffengeklirr und Scholarengezänk ausgeführt: „Der bürgerliche Krieg der Bolognesen zwischen den Gieremei und Lambertazzi, und die damalige Studentenzeit um 1250–1300 machen den Platz, auf dem es aus dem einzelnen Leben ins Ganze, und daraus wieder ins Einzelne übergeht." Diese historische Stätte war schon dichterisch vorbereitet, für die Phantasie entsprödet durch Dante und durch Shakespeares Romeo – als echter Romantiker arbeitete der Histo-

rienpoet Brentano nicht aus dem Rohstoff, sondern aus dem schon gebildeten.

Wir können drei verschiedene dichterische Lagen auch hier unterscheiden, wie in den meisten Werken der Romantik:

1. Die ursprüngliche Leidenschaft, die sich in Ton und Bewegung umsetzt und vor allem in Liebesklagen und Buß- oder Bittpsalmen entlädt, gleichviel ob den Gestalten in den Mund gelegt oder unmittelbar als lyrische Einlagen gegeben. 2. Die durch Historie und Literatur genährte Phantasie und durch landschaftliche Eindrücke erregte Stimmung. 3. Die Wissenschaft aus Lektüre oder Erfahrung, mit der Brentano halb aus Gelehrtenprunk, halb aus Schmuckbedürfnis die Handlung behängt, frisch gelernte Kuriositäten, die er hurtig wieder anwandte. Die drei Lagen gehen oft ineinander, namentlich wo das schwüle Nachempfinden einer heißen Phantasie die echten Gluten des Herzens aufnimmt und weiterleitet in bunte Scheine. Deutlich sind die Einlagen des gelehrten Sammlers und Viellesers Brentano, wie die kabbalistische Kosmogonie in der zehnten Romanze, oder die von Savigny übermittelten rechtshistorischen Kenntnisse in der elften. All das dient nicht mehr der bloßen Farbengebung und Milieuschilderung, sondern ist selbständiger Zuschuß außerdichterischer Launen oder Zwecke. Wenn in der Divina Commedia oder im Faust II Wissensstoff als solcher steckt, wenn jedes dichterische Weltbild schließlich solche halbdichterischen Einschübe oder Überbleibsel enthält, so waren eben jene Weltdichter auch Lehrer und Weise, ihnen oblag die Darstellung ihres Wissens aller Grade, des unmittelbar erschauten, des erschlossenen und des

gelernten: der Weisheit, der Erkenntnis und der Kenntnisse. Doch sie gaben ihre Kenntnisse nur als Glieder oder Strahlen ihrer einheitlichen Allsicht oder als Wege dazu. Brentano aber bringt zufällige und eingefallene Einzelheiten, mochten sie in das Ganze gehören oder nicht. Wenn Dante den freien Willen als Lehrer erörtert, so bleibt er doch im dichterischen Plan. Wenn im Faust II Neptunismus und Vulkanismus streiten, so lassen sich diese wissenschaftlichen Fragen doch als Stationen auf dem Wege der Weltwerdung Fausts ungezwungen berühren. Wenn aber Brentano mit kabbalistischem Gemunkel oder rechtshistorischen Nachweisen ganze Sänge füllt, so schüttet er nur seinen Schulsack aus und vergißt darüber den Vorwand: einen Magier oder einen Doktor des Mittelalters zu kennzeichnen. Statt des Raums sieht man einen Buchkatalog. Das Sammlertum ist ein Hauptantrieb der spätromantischen Dichter, und Brentano hat eine reiche Sammlung von Kuriositäten: beinahe alles was Görres in der „Christlichen Mystik" wissenschaftlich verarbeitet, nützt Brentano als poetisches Gerät. Mehr noch als Tieck, quantitativ durch noch entlegenere Lektüre, qualitativ durch innigere Ausbeutung hat Brentano angewandte Volkskunde und Kulturwissenschaft gereimt: z. B. der 17. Gesang enthält Übungen über alte Zauberbräuche, wie die ersten 30 Strophen des 11. einen Abriß der Rechtsgeschichte und der 9. und 10. ein Repetitorium der kabbalistischen Religionsphilosophie. Solche Partien täuschen durch die Heftigkeit des Vortrags und das stoffliche Interesse der verschollenen Geheimlehren und Dunkeldinge darüber hinweg daß sie gereimte Prosa sind, nicht Frucht tiefen Sinnens, sondern lebhaften Lesens und eines Fetischis-

mus, der die eigne Seelenwirrnis und Traumangst fremden Gegenständen überträgt. Das Gruseln und das Sammeln beleben diese Schicht von Brentanos Werk.

Kaum viel ursprünglicher als die Stoffsammlung ist die Menschendarstellung in den Romanzen. Die Guten, Frommen, Heiligen, sündig Ringenden bleiben Schemen, durchschienen von der Gefühlsflamme des Lyrikers . . die Bösen, Teuflischen sind Fratzen, zackig bezeichnet durch grelle und jähe Gebärden oder zum Schein individualisiert durch gelehrte Schilderung ihres Drum und Dran. Der böse Magier Apone und der lüsterne Dämon Moles sind das aufgetriebene und verzerrte Paar Faust–Mephisto, ihr Zauberturm ist das Laboratorium Fausts mit dem Urväter-Hausrat, nur viel voller gestopft. Wo Goethe mit einem einzigen Vers den ganzen Raum geisterhaft vergegenwärtigt, mit einem einzigen Seelenton die Gestalten ins Leben ruft, müht sich Brentano um Häufung der Dinge und Eigenschaften. Unterstützt wird er dabei durch die Phantasie des Lesers, in der Faust und Mephisto schon vorarbeiten.

Nur durch beschriebene Merkmale, nicht durch Ton, Geste, Sinnesart unterscheiden sich die heiligen Jungfrauen oder die leidenschaftlichen Jünglinge der Romanzen – Mundstück für Brentanos eigne Gebete und Liebesklagen. Sie erheben sich über die nazarenischen Blumen- und Sternenschemen, über das Kinder- und Lämmertum immer wenn Brentanos eigne Herzensglut ihre dünnen Kostümleiber durchbricht und in lyrische Flammen und Wellen auflöst.

Die echte Poesie und die seelische Gewalt dieses Mysteriums besteht in dem ekstatischen Feuer des lyrischen Ausdrucks und im entrückten Glanz der

Landschaft. Rausch und Traum sind auch, über die Motive und Lehren hinaus, das ursprünglich Katholische daran. Unter all den nachlutherischen deutschen Poeten, die katholische Motive behandeln, war einzig Brentano von ihnen bis zum Zittern und Grausen fetischgläubig ergriffen. Unter allen, die sich der Vision als eines poetischen Mittels bedienen, war keiner solch katholischer Inbrunst des Blickens und Greifens mächtig, solcher regen Sinne für die betäubende Schwüle und die verklärende Weihe der kirchlichen Bilder und Scheine. Man muß bis zu Calderon zurückgehen. Und wie bei Calderon stammt der fromme Rausch und wilde Traum aus der höchst gesteigerten Spannung zwischen Gottsuche, Selbstentäußerungsdrang und wollüstig empfänglicher Natursinnlichkeit. Das Suchen, das bebende Vorstellen und Verlangen dessen was ihm fehlt und was ihn erlösen soll, und das krampfhafte Abschütteln, Verbrennen und Verdampfen dessen was er tief besitzt und was ihn heiß besitzt – der Kampf zwischen Gott und Teufel, Heiligkeit und Sünde, dinglosem Sinn und sinnlichen Dingen drängt ihn immer wieder, die Dinge zu vergeistigen und den Geist zu versinnlichen: beides vollzieht das unruhig hin und wider webende Gleichnis. Brentanos Lieblingsbilder Rose und Mond, Kerzen und Statuen, Sterne und Blumen, sind niemals bloß sie selbst, sondern zugleich religiöse Geheimzeichen und Kultbilder, und er kann Gott und Teufel nicht denken, ohne sofort die sinnlichen Fetische mitzurufen, woran seine Phantasie sie seit seinen Kinderjahren geknüpft hat. Seine Wortsymbolik ist nicht bloße Lautmalerei, nicht bloße Schilderung, nicht bloße Allegorie, sondern ein Gemisch von unmittelbarer lebhafter Anschauung ge-

liebter Dinge, die er beim rechten Namen nennt, mit taumelndem Klangrausch und kabbalistischer Ausdeutung gesehener Namen und gehörter Laute.

Die Romanzen sind abgefaßt in assonierenden oder gereimten trochäischen Vierzeilern – der spanischen Strophe, seit Herders Cid in der deutschen Dichtung eingebürgert. Brentano meistert sie mit einem Reichtum, wodurch das oft hundertmalige Assonieren und Reimen nicht als künstliche Spielerei erscheint, sondern als der Schwall einer überquellenden Klangflut – als das Rollen, Lullen, Wallen, Wogen bestimmter Klänge, worauf die schon vom Sprachgeist selbst ihnen eingebornen Gesichte unwillkürlich mitschwimmen. Das ist eine musikalische Übermittlung des Gehaltes, eine musikalische Verwendung des Worts, im Gegensatz zur plastischen, die zuerst das Bild und den Sinn der Worte erfährt und ihren Klang nur verwendet, soweit er dem Bilde Nachdruck, Tonstärke geben kann. Brentano häuft und wiederholt dasselbe Motiv in endlosen Wendungen und Windungen, „Variationen", bis zur Verwirrung des Gesichts, doch zur Steigerung des Zustands, der Stimmung, woraus die Schau stammt. Wo nun keine dichterische Stimmung, sondern ein außerdichterischer Zweck laut wird, entartet dieses Verfahren zur Bänkelsängerei, wie in jenen kabbalistischen und juristischen Strophen. Wo aber die plastisch unfaßbaren Dämmer und Flimmer, die Duft- und Schallnächte ertönen, die Wallungen ichflüchtiger, gottsüchtiger Leidenschaften *als* Wallungen, als sinnlich-seelisches Geschehen, da erreichen Brentanos Worte die Macht der Musik. Unter Ausschaltung des Auges, ja des Geistes, hebt er den Grund herauf, der die einzelnen Bilder schafft und löscht, und den

der Bildner in die Erscheinungen, in die Gestalten, in platonische Ideen bannt. Auf dem Umweg über das Klingen gelangt er zuweilen bis in den Bezirk des ursprünglichen Schauens, wo die Gestalten heimisch sind.

„Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt."

Brentano hat die Klänge in seinen Rausch- und Traumzuständen vernommen und über ihren Sinn- und Bildwert hinweg sich so innig in sie hinein getaucht, daß ihr Ursprung mit empor schwang. Er hat die Worte verwendet wie der Priester oder der Medizinmann liturgische Formeln, wie die Kirche sinnliche Dinge, Weihrauch, Farben, Ton, nicht zur Anschauung, sondern zur Stimmung – nicht der Vergegenwärtigung, sondern der Entrückung wegen. Wenn z. B. Goethe „Rose" sagt, so will er das zeigen was eine Rose ihm erscheint oder bedeutet, wenn Brentano „Rose" sagt, so will er das hervorrufen, was Farbe oder Duft der Rose in ihm weckt. Seine Gleichnisse verdeutlichen keinen Sinn, sondern steigern eine Wirkung, sei es auch eine Betäubung. Der Wortschwall braust über ihn und uns hinweg und reißt uns in seinen Wirbel. Die Klangzauberei, das Assonanzenhäufen Brentanos wirkt nicht als Künstelei wie bei andern Romantikern, sondern als Lockerung, als Bruch der Schleusen, die das menschliche Sprachvermögen eindämmen zugunsten der Gestalt und des Sinnes .. doch auch nicht als hemmungsloses Gereime, sondern als Besessenheit, rhythmisch gebändigt, wenn auch nicht melodisch geschlossen. Alle Dinge reden und singen bei ihm das was zu reden und singen des Menschen Sinn ist, und so erscheint der Poet als der Erdulder, nicht als der Beschwörer der Klanggeister.

Das Tönen ist hier einseitig passiv: Leidenschaft. Dieser dämonische Klangreiz beherrscht Brentano dort wo seine Phantasie sich ganz heimisch, heimelig fühlt: in der „mondbeglänzten Zaubernacht" voll böser und guter Geister. Hier ist er einzig in der deutschen Dichtung. Er hat das romantische Ziel Tiecks erreicht.

Von dem weit angelegten Arabeskenepos Brentanos bleiben zuletzt im Gedächtnis und in der Geschichte lebendig nur einige mondbeglänzte Zaubernächte gequälter und beseligter Herzen, heilige und wollüstige Garten- und Brunnenszenen, grellbeleuchtete Zaubereien, verworren bös und dumpf raunend, dazwischen ein sprödes Sammelsurium von mittelalterlichem Wissenskram. Unauslöschbare Bilder klassischer Dichtung haben sich in der Phantasie Brentanos niedergeschlagen und in den Romanzen lebendig nachgewirkt, wie oft in Fieberträumen die Erlebnisse des Tages gesteigert wiederkehren. Die Straßenszenen und die Balkonszene aus Romeo und Julia: Gezänk auf bürgerkriegerischen italienischen Gassen und schmelzende Serenaden und aus dem Faust die Beschwörungen im Turm des Magiers. Über dem Ganzen weht eine schwüle Wolke katholischen Weihrauchs, gemischt mit betäubend süßem Rosen- und Lindenduft – die dichterische Essenz unsres deutsch-welschen Genies. Sie hätte bei ihrer Stärke und Penetranz mächtiger in der deutschen Dichtung wirken können, wenn sie nicht mit zuviel bloß historischem Staub gemischt und in handlicheren Gefäßen gefangen wäre.

Ein spürbares Element der deutschen Gesamtpoesie ist sie dann doch geworden in der behenden und flüssigen Mischung Heinrich Heines, der freilich die Romanzen Brentanos selbst kaum kannte, nur die

Atmosphäre deren saftiges Gewächs sie sind. Heine hat die gesamte Romantik aus der geschlossenen Bildung des Goethischen Zeitalters in den breiten Tag der öffentlichen Bildung überliefert. Was bei Brentano ein scheu gehegtes Geheimnis war oder eine unbekümmerte Nachtwandelei, das wird bei Heine eines der zahlreichen Reizmittel, einer der verlockenden Hintergründe und Schatten für seinen überhellen und scharfen Geist, ein bebendes und färbendes Widerspiel zu seinem liberalen Tageskampf um Freiheit der Person. Heine hatte die ganzen romantischen Träume und Schauder als ein geborener Poet in sich, und zumal die Zerrissenheit des rheinischen Italieners war dem rheinischen Juden verwandt genug. Doch gehörte er schon zu der ernüchterten und kritischen Generation, der die Romantik kein Ideal und Zustand, sondern Mittel und Gegenstand war. Die mondbeglänzte Zaubernacht, die Sang- und Sagenferne, die Geisterscheine und die Trümmerwehmut: all das trägt Heine in seinen aktuellen Streit und entzaubert es, indem er es popularisiert . . entewigt es, indem er es verheutigt. Erst durch halbechte halbgespielte Seufzer eines traumlosen, aber traumsüchtigen Revolutionärs wird das deutsche Gemüt, die weltfern dumpfe Versunkenheit der Romantik zur Sentimentalität, wie die „Lorelei". Bei Brentano ist sie der ehrliche Ruf nach dem Wunder, bei Heine das Spiel mit dem weder gewollten noch geglaubten Geheimnis. Der leidenschaftliche Ernst des Vollromantikers Brentano zersetzt sich bei dem ironischen Auch-Romantiker Heine, der ihn tief begriff und nachempfand, in humoristische Wehmut des Kontrastes zwischen dem notwendigen, werktätigen und freiheitsbedürftigen heutigen Tag und der

verschollenen, vielleicht holden, aber unnützen Märchennacht. Die Romanzen sind eine Vorform (nicht das Vorbild) zu „Atta Troll“ und „Deutschland, ein Wintermärchen“.

Brentanos Vielleserei und Sammlersinn und seine rasche Nach- und Einfühlung entlockten ihm auch die mannigfaltigsten lyrischen Töne. Kaum ein lyrisches Motiv seit Tieck und seit den romantischen Beutezügen A. W. Schlegels, kaum eine Kunstform, außer den antikischen, kaum eine Weise die Brentano nicht leicht und herzhaft nachgesungen hätte, immer mit dem Vorrang des Klangs vor dem Bildwert und dem Sinn, den wir bei den Romanzen gekennzeichnet. Schon die Parodien im Godwi zeigen seine mimische Vielgewandtheit. Die südlichen Formen, Sonette und Kanzonen, Assonanzen und Terzinen verlieren bei ihm das künstliche und exotische Gepräge das sie bei seinen Vorgängern haben, und erscheinen bei ihm zuerst nicht mehr als bewußte Virtuosenstücke gelehrter Redemeister, sondern als die natürliche Melodik eines gebornen Wortmusikanten. Sie sind weniger angestrengtes Bosseln als das Trällern einer welschen Seele mit deutschem Gemüt, der die prallen Reime und der sichre süße Ton so gemäß sind wie einem Nordländer seine loseren Wanderlieder. Er meistert, als Südländer, die südlichen Versmaße mit zutraulicher aisance und nonchalance (wir haben keine entsprechenden deutschen Ausdrücke dafür, „Behagen“ und „Lässigkeit“ sind viel zu schwer), mit derselben unbeschwerten Sprechfreude wie Heine, Eichendorff, Mörike etwa den deutschen Volkston. Aber deutsch ist wiederum an ihm die fahrig-lockre Art, wie er die festeren Formen verwendet: nicht als Bindung des

Gehalts, sondern als klanglichen Rohstoff. Er läßt sich von den Klängen tragen und ist auch hier oft mehr der Hörige der schönen Sprache als ihr Träger oder Herr. Bei echterem poetischen Gefühl erinnert er manchmal an die überschwenglich leichten Reimer des deutschen Barock aus der Generation nach Opitz, welche mit einer gepflegten und gebändigten Sprache nichts anzufangen wußten als sie zu kräuseln und mit ihr zu tänzeln in künstlichen, doch formlosen Formenspielereien – die Harsdörffer, Zesen, Rist, Bircken. Das Reimen fiel ihnen leicht und zu sagen hatten sie wenig. Brentano mochte diese seit Gottsched und Lessing verschollene oder verlachte Schicht der deutschen Vergangenheit, schon um ihrer Verschollenheit willen. Sie war bereits so abseitig und entrückt, daß sie wieder anfing „romantisch" zu werden, und sie hatte, gegenüber dem trockenen Dünkel und der kahlen Grazie der noch zu nahen und nicht ganz überwundenen Aufklärer- und Klassizistenzeit, etwas sinnig Albernes, treuherzig Bärenhaftes, gründlich Läppisches und wacker Frommes, das die Romantiker ansprach, nicht nur als Sammler, sondern auch als Poeten. Dazu hatte der Barock mit altem Volksgut ähnlich gelehrte Wiederbelebungsversuche angestellt, ähnliche vaterländische Spracherneuerungen und Altertümeleien wie (mit größerem Erfolg) die Romantiker selbst. Das Gemisch von Wortlust, Klangkunst und Tumbheit, das die Barocklyrik in ihren besten Produkten darstellt, hat in Brentanos Lyrik seine Wirkung. Die Übergänge zwischen den echten Volksliedern des 15.–16. Jahrhunderts und dem Gesellschaftslied des 17. waren für Brentano minder deutlich als für uns – wie denn beide in den Liedersammlungen der Barockzeit

(z. B. im Venusgärtlein) sich zusammenfinden. Der Volkston, der Vagantenton und der barocke Studententon, sie alle kehren in Brentanos Lyrik wieder, ebenso der Ton des geistlichen Barocklieds, worin das Volkslied noch mitschwingt, und das zwischen der gelehrten Theologenzunft und dem Volk in jenen Tagen vermittelt. Brentano hat die „Trutznachtigall" des Friedrich von Spee neu herausgegeben mit ihrer fast südlichen Klinge- und Singelust, ihrer süßlich heißen Frömmigkeit und ihrem doch lauschig deutschen Gemüt. Auch hier sprach ihn die Vereinigung von Ekstase, Volkston und Lautkünstelei verwandt an. Man höre sein Erntelied:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Er mäht das Korn, wenn's Gott gebot;
Schon wetzt er die Sense,
Daß schneidend sie glänze;
Bald wird er dich schneiden,
Du mußt es nur leiden;
Mußt in den Erntekranz hinein.
Hüte dich, schönes Blümelein!

Was heut noch frisch und blühend steht
Wird morgen schon hinweg gemäht;
Ihr edlen Narzissen,
Ihr süßen Melissen,
Ihr sehnenden Winden,
Ihr Leid-Hyazinthen,
Müßt in den Erntekranz hinein.
Hüte dich, schönes Blümelein! usw.

Das ist typische deutsche Barocklyrik mit ihrer Mischung von üppiger Pedanterie und inniger Treuherzigkeit, von Künstelei und Einfalt, von Klangfülle, Sachentrubel und Gedankenleere. Das was sich besonders seit „Des Knaben Wunderhorn" als sogenannter Volks-

ton eingebürgert hat – einge-bürgert im eigentlichen Sinn – und worunter man hauptsächlich kürzere Strophen mit salopper Satzbildung und reflexionslosem Vortrag einfacher Geschehnisse und Begebenheiten versteht, dieser so beliebte Volkston ist ein Ergebnis sehr verschiedener Bildungsschichten, und zumal das wirkliche Volk, der schlichte Handwerker oder Bauer hat daran weniger teil als der deklassierte Student, der Bohemien, der Fahrende, der seine Sach' auf nichts gestellt hat und aus seinem Nichts heraus freier und herzhafter singt als der in Gesellschaft und Zünften Befangene. Aus dem Vagantentum, aus seiner eignen Zigeunerei heraus fühlte sich Brentano vom Volkston angezogen und hat ihn in vielen Gedichten erneuert und zugleich seiner eigenen Art angepaßt. Er ist viel stimmungshafter, schweifender, wühlender, genauer als das Volkslied und zieht die Musik in den Text selbst hinein, der beim Volkslied meist bloß Stichwort und Unterlage für die Musik war. Manche seiner Gedichte sind nur Variationen über einen Vers, der als Klang- und Bildleitmotiv immer wiederkehrt. Einschmeichelnde Lautmalerei, nicht aus zünftigem Spieltrieb und gelehrter Könnerei, sondern aus echter musikalischer Sinnlichkeit ist der Hauptreiz seiner Stimmungslyrik – und auch unter dieser nehmen seine Mondscheinlieder die erste Stelle ein. Mond, Sterne, Brunnenrauschen, Nachtigall, Blättersäuseln – diese wenigen Motive hat er mit immer neuer Süßigkeit abgewandelt.

Viele seiner Gedichte und Einlagen in Märchen, Romanen oder Dramen sind die lyrische Lösung oder Verdichtung epischer oder szenischer Vorgänge. Seine mächtigsten und holdesten Gesänge ertönen, wo seine Leidenschaft über alle Lektüre und Spielerei hinweg

sich ausrang. Da hat er die fromme Angst, den Krieg mit dem inneren Teufel, die wilde Zärtlichkeit, die bange kämpfende Hoffnung und die pochende Zuversicht in schlichte und zugleich hinreißende, in heiße und zugleich bebend scheue Melodien entladen. Hier ist das alte Sünder- und Büßerpathos der besten geistlichen Lieder vereinigt mit dem ganzen Schmelz der gelösten Sinnlichkeit, deren erst Goethe die deutsche Sprache mächtig gemacht hat. Die Zerknirschung und Verzweiflung dieses Sünders ist nicht mehr konventionelles Pfaffenmotiv, sondern so echt und neu aus seiner besonderen Seele geboren wie vielleicht nirgend sonst seit Luther. Keiner von all den geistlichen Poeten war wirklich so versucht, so empfänglich für die Lokkungen der Schlange wie Brentano. Nur ein so angefochtenes, so mit allen Zaubern geladenes Gemüt konnte ein solches Gebet de profundis anstimmen wie den Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe, das gewaltigste Gedicht Brentanos und vielleicht das ergreifendste geistliche, wenn auch nicht kirchliche deutsche Lied. Hier hebt die Qual auf ihrem Weg ins Wort nach oben und außen ein ganzes lang gehäuftes Leben voller Lüste und Schauder, voller Huld und Wahn, versunkene Frühlinge und Winter mit mächtigen Stößen empor und die Gleichnisse selber sind nicht (wie so oft bei den Romantikern) bloßer Bild- oder Klangschmuck, sondern werden zur wahrhaftigen Form des seelischen Vorgangs.

Die Gedichte, die Brentano in diesem verzweifelnden, aber nicht verzichtenden Harren und Ringen geschrieben, zugleich besessen von dem demütigen Heimweh nach Gott und der Liebesleidenschaft zu einem frommen Mädchen, sind die Gipfel seiner Poesie. Sie

haben das erstemal in die deutsche Literatur etwas von der finster blühenden Ekstase spanischer oder italienischer Mystiker gebracht und doch dabei das schwebende deutsche Traumdunkel und Gemüt bewahrt, das rätselhafte Harren und Staunen unter dem unermeßlichen Sternenhimmel, die abgründige Versonnenheit, den schwelgerischen Weltschmerz, die mystische Waldeinsamkeit der verirrten Seele, die kein reiner Romane kennt, ein Nachschwingen des Odinschauers, womit sich der tiefere deutsche Katholik dem Heiland zu Füßen wirft.

Mehr als durch seine eigene Dichtung hat Brentano die deutsche Bildung beeinflußt durch seine Sammlung verschollener deutscher Poesie und Poeterei, die er 1805–1808 mit Achim von Arnim zusammen herausgab unter dem Namen: des Knaben Wunderhorn. Der Begriff von Volkspoesie, ja von Volk und Poesie im 19. Jahrhundert ist kaum durch ein anderes Werk für das deutsche Publikum so nachhaltig bestimmt worden wie durch diese fleißige Stegreifarbeit zweier genialischer Liebhaber. Sie hat Herders Eroberung erst gesichert und ausgebaut, zugleich verdeutlicht und nationalisiert. Herder hat die vorpersönlichen Lebenskräfte, die „Natur" des Volks entdeckt, gegenüber dem rationalistischen Wahn, Poesie sei ein gelehrtes Handwerk, den Gefühls- und Lebensgrund dem echte Dichtung jeder Bildungsschicht entstammt. Brentano und Arnim haben zuerst diese europäische Einsicht für das deutsche Volk, und die religiöse, d. h. geschichtspantheistische Ansicht Herders für die Bildung und Literatur nutzbar gemacht. Es war ihnen weniger um die Ursprünge und Urformen aller Poesie zu tun, als um die Vergangenheit deutscher Poesie, wobei Vergangen-

heit und Deutschheit von vornherein verklärt gesehen und als Wert geschätzt wurden. Ihre Sammlung ist unter der napoleonischen Fremdherrschaft entstanden und sollte der Selbstbesinnung des deutschen Volkes auf seine eigene Seelengeschichte dienen – all deren Niederschläge wurden durch die Bedrohung rührender und der sorglichen Pflege würdiger. Dazu kam noch der Sammlersinn der Romantiker, das zärtliche Betasten jedes Urväterhausrats, die Pietät für alles Entlegene, Bestaubte, Verkramte, um das noch die Ahnen geistern. Wir kennen den Zauber von Rumpelkammern und muffigen Schubladen, woran das tägliche Leben unserer Voreltern noch haftet: damit verwandt ist die Neigung für das dichte und schwebende Vorleben, das in alten Sprachdenkmalen noch sich regt. Der Herderische Sinn für Volkspoesie, d. h. für Urpoesie überhaupt, der vaterländische Sinn für Zeugnisse deutscher Geschichte, der romantische Sinn für den Reiz des Verschollenen, Verjährten hat diese erste spezifisch deutsch-romantische Sammlung älterer Lyrik gezeitigt. Der Forschertrieb, zu wissen und zu ordnen was man früher gesungen, hat wenig Teil daran, und die Kritik an ihrem „wissenschaftlichen" Wert hat schon den Gesichtspunkt verfehlt: Des Knaben Wunderhorn will nicht als eine gelehrte Fleißarbeit, als ein Thesaurus carminum gewürdigt werden, sondern als das muntre, frische und fromme Pflücken und Binden eines bunten Straußes von allerlei Blüten lauschiger Wiesen. Es ist ein durch und durch „poetisches" Werk, ein Werk der Laune, der Stimmung, des innigen und heiteren Eifers – und mit gutem Recht haben die Verfasser dem holden Wirrwarr rasch gesammelter, flüchtig fixierter, willkürlich gemodelter

Weisen auch ihre eignen Einfälle beigemengt, die aus dem Gesamtgeist dieser Sammlung entstanden und als dazu gehörig betrachtet werden durften. Denn waren ihre eignen hingeträllerten oder improvisierten Reime minder volksartig als das Geklimper manches Barockpoeten? Sie schlossen sich selbst an die Reihe der Vaganten, deren Singsang seit einem Drittel Jahrtausend ihre Blätter füllte und wollten untertauchen in dem vielhundertstimmigen Chor, als Poeten unter ihren Leides- und Liedesgenossen, ohne den Ehrgeiz als kritische Gelehrte ihren würdigen Namen einem Museum voranzustellen. Aus demselben Geist, der die Gedichte des Wunderhorns hervorgebracht, wollten sie sammeln: aus dem unkritischen, ja wahllosen, aber lebensvollen und mannigfaltigen, bald frei flatternden, bald tief sinnigen, bald knorzig verkauzten deutschen Volksgeiste, für den die Weisen aller Schichten und Stände gleich bezeichnend und nötig waren, vom Spinner- und Erntelied der Knechte und Mägde und dem Landsknechtsmarsch bis zum verschnörkelten Gereime der Magister oder dem schwerfälligen Gebet eines Pastors, vom frechen Buhlliedchen und albernen Studentenulk bis zum Herzensschrei, von der Gelegenheitsreimerei bis zur halbmythischen Ballade. Und als Ausdruck eines vielwendigen Lebens der Vorzeit sollten diese Lieder wieder zurück-kreisen in das Leben der deutschen Zukunft. Goethe meinte in seiner Begrüßung des Werks: „Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung,

wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände . . ."

So ist es freilich nicht gekommen – ins „Volk", wie die Romantiker es sich dachten, ist „Des Knaben Wunderhorn" nicht gedrungen, und was von den darin erhaltenen Liedern noch im Volk lebt, ist nicht durch Arnims oder Brentanos Sammlung wieder hineingeraten, sondern noch darin gewesen seit der Zeit, da sie daraus schöpften. Wohl aber ist die ganze deutsche Literatur und ihr Publikum, die gebildete, vielesende Mittelschicht mächtig angeregt worden durch diesen Einbruch neuer Motivmassen und Tonfälle. Für das Volk ist es überhaupt zu spät, wenn der Sinn für das „Volkstümliche" einmal erwacht, der sich im Sammeln von Volksliedern bekundet, wohl aber kann der Geist des Publikums aufgefrischt werden durch die Erinnerung an ursprünglicheres, dumpferes, echteres Leben, und das ist wirklich zum Teil durch des Knaben Wunderhorn geschehen. Gebildete Geister haben den Rohstoff und den Trieb der ihnen hier geboten wurde aufgenommen, wie etwa ein Menschenalter vorher Goethe die Winke vollzog die Herder mit seinen Stimmen der Völker gab . . und um dieses genialen Steigerers und Verewigers willen, mehr als um ihrer selbst willen, schuf Herders Sammlung einen geistesgeschichtlichen Wandel. Einige der frischesten und rührendsten deutschen Seelentöne sind durch Arnim und Brentano der Vergessenheit entrissen worden. Doch wichtiger ist es daß sie einst gesungen als daß sie von der Literaturgeschichte registriert wurden. Die große Masse der Wunderhorngedichte hätte ruhig mit andrem Kram und Plunder, mit den Reimereien der Schwulstschlesier und der Pegnitzschäfer in der Ver-

gessenheit oder in den Bibliotheken schlummern mögen, wenn nicht der frische Hauch und Glaube, der sie gesammelt und geweckt hat, sich Poeten wie Eichendorff und Lenau, Mörike und Heine mitgeteilt hätte. So wurde das Jahrhundert Goethes noch um ein Menschenalter in den deutschen Seelengesang hinein verlängert.

LUDWIG ACHIM VON ARNIM

LUDWIG ACHIM VON ARNIM, Gefährte und Schwager Brentanos, ist ein schöner, grader, treuer, ritterlicher, lautrer Mensch, überreich an Phantasie und poetischem Sinn, doch ohne die seelische Glut Brentanos, nicht ärmer, doch flacher, dafür steter und ruhiger. Statt der Zerknirschung und Verzückung waltet in ihm protestantische Gnadengewißheit, die Zuversicht einer gesunden Seele. Brentano war zwischen Zweifel und Inbrunst hin und her gerissen, himmelauf und höllenab, bald dem Teufel bald der Madonna verfallen, und sein Lied war „Aus tiefer Not schrei ich zu dir". Arnim als märkischer Junker vom feinen Schrot und Korn schwang mit dem lutherischen Trutzlied: „Eine feste Burg ist unser Gott." Er ist fast der einzige dem hellen und schweren Leben hell und ernst gewachsene *Mann* der Romantik – unter so vielen Genies, Dämonen und Hexen. Doch mit dem tiefsten Streit fehlte ihm auch der höchste Sieg, und weil ihm keine Gefahren drohten wie den Brentano und Kleist, errang er auch nicht solche Kränze. Als Dichter weiß er von den Geheimnissen nur durch die Nähe seiner unselig seherischen Freunde. Er verweilt in der ganzen Breite der Phantasie, ohne die Bezirke der eigentlichen Leidenschaft zu durchdringen, woraus Brentano seine unvergänglichen Töne, die Lyrik seiner Romanzen und seiner Bußgesänge empfing. Arnim hat nicht auf die

Schilderung der Leidenschaft verzichtet, doch nirgends aus ihr neue oder auch nur eigne Sprache gefunden: er schildert die Menschengefühle fast absichtlich sorglos wie Witterungen oder Landschaften. Das ist verschieden von der heiteren Ruhe des spät-goethischen Erzählstils, wie von der gewaltsamen Verhaltenheit und gespannten Sachlichkeit des Kleistischen. Beiden liegt der Mensch und seine Qual am Herzen. Goethes Gelassenheit bändigt die Seele durch Naturgesetz und zur Naturgestalt und faßt innere Vorgänge für das Auge. Kleists knapper und drängender Berichtstil entsteht aus der Vergewaltigung der Natur durch den überspannten Willen. Arnims Erzählerton, fliegend, kräuselnd oder treuherzig unbeteiligt, teilnehmend, aber nie ganz ergriffen und gefüllt, kommt aus dem romantischen Phantasiespiel, wie die Märchen Brentanos. Liebe und Leid sind nur Bilder der lebensfrohen Einbildungskraft, Arabesken des erfindungslustigen Geistes. Der Mensch selbst ist im romantischen Weltbild nur, wie Tier und Pflanze, das Zeichen eines Geheimsinns, weniger ein selbständig Geschöpf als die Geburt eines Traums, den Weltgeist, Gott oder Teufel träumt.

Arnim steht mit dieser traumartigen Weltbetrachtung und Menschenbehandlung nur mitten inne in dem romantischen Gesamtzug, der von Tieck bis Eichendorff seine volle Kraft und seinen echten Grund hat – eine einmalige Seelenlage des Deutschtums, die notwendige Begleiterscheinung des philosophischen Idealismus seit Kant: die Unerreichbarkeit des Dings an sich, die Geistigkeit aller Objekte, die Apriorität und die Formalität mußte in den Jünglingen, die sich mit Kant nicht mehr als mit etwas Neuem auseinandersetzten, sondern seine Ergebnisse übernahmen als ein

selbstverständliches Element der allgemeinen Bildung, das Gefühl der Un-Wirklichkeit erzeugen: sie verwechselten Erscheinung mit Schein. Wir wissen von dem Trieb- und Grundsatzmenschen Kleist, wie ihn diese Lehre fast zum Selbstmord trieb. Auf die Phantasie- und Gemütspoeten wirkte es als Erleichterung, Verflüchtigung. Wenn wir die Dinge an sich selbst doch nicht packen können – so empfanden sie – dann sind unsre Vorstellungen und Anschauungen von derselben Art. Traum und Wirklichkeit gehen ineinander über. „Wir sind nur solcher Stoff wie der zu Träumen." Dies Abschiedswort Shakespeares bezeichnet ihr Dauergefühl. Dabei unterscheiden wir Poeten, denen mehr der Akt des Träumens, das Rinnen und Schweben, und solche, denen mehr die Inhalte der Träume, Mär und Fabelei, den poetischen Antrieb ausmachten. Brentano ist der Typus der erstern, ihm folgen Eichendorff, Lenau, Mörike. Arnim führt den andren Zug und leitet zu einer neuen träumerischen Sachfreude, einem romantischen oder romantisierenden Realismus, der über Immermann zu Stifter und Gottfried Keller reicht. Novalis und Tieck winken beiden Zügen schon vor, doch erst bei der stoffreicheren Romantik des 19. Jahrhunderts sind sie mächtig. Der dichterische Wert dieser Poeten wird weniger durch das bestimmt was sie träumen, als danach wie lebhaft und genau sie träumen.

Der literarische Ausgangspunkt Brentanos und Arnims ist etwa der gleiche: der von Novalis und Tieck wiedererweckte „idealisierte" d. h. zugleich entwirklichte und verklärte Geist edler deutscher Vergangenheit und Ferne. Brentano und Arnim haben (wie auch der spätere Tieck) diese Vergangenheit immer näher an die Gegenwart herangerückt und historisch ver-

dichtet, gefärbt, verdeutlicht – man merkt das Heraufkommen der neueren Geschichtswissenschaft. Aber für Brentano hatte die Historie nur Sammelwert oder Farbenreiz und er näherte sie überall dem Märchen oder löste sie in Stimmungen, ein heimatloser Pilger. In Arnim, dem Angehörigen eines alten Adelsgeschlechts, lebte der Sinn für Herkunft und Folge, für das Besondere historischer Bedingungen. Wenn ihn auch das eigentliche „Faktum" des Geschehens ebenso gleichgültig ließ wie die andren Romantiker, so lockte ihn doch das Bleiben und Wandeln geschichtlicher, zumal sitten- und glaubensgeschichtlicher Erscheinung, das menschenbildend-atmosphärische Walten alter Bräuche, Gewohnheiten und „moralischen Räume" (Novalis). Nächst Goethes Götz und Kleists Prinzen von Homburg geben Arnims Erzählungen zum erstenmal in der deutschen Dichtung Luft vergangener und ferner Zeiten glaubwürdig wieder. Brentano ist, auch wo er Vergangenheit und Ferne beschwört, Hexenmeister, und immer überwiegt bei ihm, wie in den Romanzen vom Rosenkranz die Stimmung seiner mächtig heißen Seele die Stimmung der Ferne, in die er sie einläßt. Bei Arnim tragen auch seine persönlichen Motive die Farben der Zeiten, die ihm den Stoff liefern. Seine „Dolores" ist eine Zeitgeschichte, worin eigene Herzensregungen mitschwingen, nicht nur ein Seelengemälde mit allerlei zeitgeschichtlichem Drum und Dran. Seine Kronenwächter-Mär ist der erste kulturhistorische Roman in deutscher Sprache und kommt dem ziemlich nah, was dem unstofflicheren Mystiker Novalis vorschwebte oder dem Verfasser des „Sternbald": der Vergegenwärtigung deutsch-mittelalterlicher Bildungsmächte. Seine „Isabella von Ägypten" atmet

bei aller Phantastik wirklich etwas von der spanisch-niederländisch-deutschen Luft wieder, die um Karl V. traurig und trübe glänzt. Seine Raphaels-Geschichten sind die ersten echten und saftig klaren deutschen historischen Künstlernovellen und neben Mörikes Mozart-Erzählung der anmutigste geschichts-poetische Aufruf eines Götterlieblings. Seine „Holländischen Liebhabereien" vermitteln fast riechbar das holländische Gelehrtenbarock. Die Historie ist bei Arnim zum erstenmal in deutscher Poesie ein selbständiger Wert. Herder hatte sie entdeckt, Goethe im Götz und Egmont zum unverbindlichen Träger persönlicher Erlebnisse verwendet, Schiller zur monumentalen Mustersammlung ewig-menschlicher Gesetze und Konflikte, Novalis, Tieck, Wackenroder, Brentano zum Werbemittel ästhetisch-religiöser Ideen oder Liebhabereien. Nach dem Lehrwert, dem Glaubenswert und dem Stimmungswert der Geschichte hat Arnim – und etwa gleichzeitig Heinrich von Kleist – zuerst ihrem Bildwert und Stoffreiz dichterisch geantwortet. Ja, ihr Stoff überwiegt in seinen Dramen bereits so ihren Sinn, daß sie trocken und öd werden. Die kindliche Freude an der bunten Mär der Geschichte, oder der Geschichten, der Mannigfalt von Läuften und Völkern kommt bei Arnim zum poetischen Durchbruch: die Historien-Gesinnung, die Ranke formuliert: „Ich will wissen wie es eigentlich gewesen ist." Jahrhundertelang hatte man die Überlieferungen gefragt: Was lehrt ihr mich über Gott? oder was nützt ihr dem Menschen für das häusliche oder öffentliche Leben? Aus den beiden Bedürfnissen, Gottes Willen zu bewahren und zu erfahren oder sich richtig in der Welt einzurichten, wurde jahrhundertelang Geschichte überliefert. Erst

Herder und die deutsche Romantik beginnen das Geschehen- oder das Gewesensein, die Handlungen oder die Charaktere der Geschichten unmittelbar zu erspüren. Für Arnim ist die Geschichte der Inbegriff der Gewalten und Gesetze, wodurch die menschlichen Eigenschaften und Leidenschaften am göttlichen Geheimnis teilhaben. Fast alle seine Werke kreisen um das Ringen der allzumenschlichen Triebe mit dem durch Glauben oder Sitte geheiligten Herkommen der Gesellschaft. Leidenschaft und Beruf, Laune und Gesetz, Liebe und Ehe, Temperamente und Stände, und ihr gegenseitiger Kampf oder Ausgleich – das ist die Form, unter der er Gottes Walten am liebsten findet. Geschichtliche Notwendigkeit ist für ihn zumeist gesellschaftliche, nationale oder moralische Bindung, also gottgewollte, gottgeheime oder gottoffenbarte Überlieferung. „Das Bestehende gut zu deuten" ist auch ihm der Sinn des deutschen Gesangs . . . es zu wahren der Sinn des deutschen Tuns.

Der Antrieb seines ganzen Dichtens, der Grund seines Schaffens ist die Spannung zwischen dem preußisch-deutschen Adligen, der sich als Glied einer ehrwürdigen Geschlechts- und Geschichtsreihe empfand, als Kind bedrängten Volks, als Erben reicher Vergangenheit, und dem genialischen Dichter, der zugleich über Standesvorurteile erhaben, das Recht der einmaligen Persönlichkeit, die Gewalt der Begier, den Zauber der Träume, das Schweifen der Phantasie stärker spürte als seine Standesgenossen. Die Grundspannung zwischen Erbadel und Seelenadel machte ihn hellsichtig, empfindlich für alle Grenzstreitigkeiten zwischen Herkommen und Freiheit, zwischen Gesellschaft und Ich, zwischen Erbschaft und Selbstigkeit.

Diese Grundspannung nährte sich aus den Bildungsstoffen des Zeitalters: aus den Freiheitslehren Kants und Fichtes, den Menschenrechten der Revolution, dem Humanitätsstreben unserer Klassiker, dem „unendlichen" Geistes- und Seelenspiel der Frühromantik ... dann aus dem Vaterlandssinn der Napoleonskriege, der Pietät für das deutsche Sinn- und Sittenerbe, dem Schatz von Sagen, Märchen und Rechtsaltertümern. Dazu kam noch die Naturphilosophie. Arnim begann seine Autorenbahn mit dem „Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen" (1799) auf den Spuren Galvanis und Voltas. In Deutschland nahmen deren wissenschaftliche Entdeckungen die Romantiker Novalis, Wilhelm Ritter, Schelling, August Winkelmann und Steffens als heilige Weltgeistzeichen. Für Arnim waren die Naturkräfte die Vermittler zwischen der menschlichen Natur, woraus die Leidenschaften, Triebe, Anlagen stammen, und dem göttlichen Geist, der die geschichtlichen Reihen und Ordnungen auswirkt. Das Wort „Gesetz" bezeichnet einen Zusammenhang zwischen Natur und Staat oder Sitte. Arnim gehört als Naturdenker in die Reihen deutscher Geister, die, mindestens seit der Renaissance, also seitdem Gottesdeutung und Menschen- oder Erdenforschung sich getrennt hatten, diese Trennung wieder aufzuheben trachteten, durch Theosophie, wie Jakob Boehme, d. h. durch Zurückdeutung der Natur in die ungeschiedene Gottheit, oder durch Naturphilosophie, d. h. durch Ausdeutung der Gottheit in der mannigfaltigen Erscheinungswelt, im Naturgeschehen. Der Meister dieses Verfahrens in Arnims Zeit war Goethe... das Werk, worin es sich dichterisch am reinsten bewährt, sind „Die Wahlverwandtschaften". Gesellschaft,

Sittlichkeit und Natur unterstanden hier einem gemeinsamen Gesetz: in der Ehe. Arnims Erzählungen, „Gräfin Dolores", „Die Gleichen", „Mistreß Lee", „Die schöne Genueserin und Kosmos der Seilspringer", „Die Majoratsherren" berühren denselben Fragenbereich wie die „Wahlverwandtschaften", die sittliche Heiligkeit der gesellschafts-erhaltenden Ehe im Streit mit der natürlichen Heiligkeit der gesellschaftsprengenden Liebesleidenschaft. Das war nicht Nachahmung oder Anregung Goethes, sondern ein ähnlicher Ausgangspunkt. Wie Goethe mußte auch Arnim seine genialische Freiheit mit der frommen Bindung ausgleichen. Doch galt ihm dabei die Welt- und Selbstgestaltung als die Rettung der schönen Bilder und des bedrohten Erbes vor dem Andrang der modernen Widermächte und dem zersetzenden Zeitgeist. Das Gesetz – Naturgesetz, Sittengesetz – erscheint ihm nicht mit den Jahren immer deutlicher als die eingeborne Form seines eignen Mikrokosmos, die er im Makrokosmos wieder zu finden habe, sondern als das zauberische, ringsum spürbare, ahnbare, nirgends darstellbare Hereinwirken eines göttlich Fernen, Hohen, Andern, das man anbeten oder hinter Schleiern beschwören könne.

Natur und Schicksal blieben ihm transzendent. Goethe nahm sie allem Gestalthaften immanent: im Vergänglichen, Faßbaren empfing Goethe das Gleichnis, das Sinnenbild der naturischen Allgottheit . . . im farbigen Abglanz empfing er das Leben. Für Arnim war das Menschlich-Erscheinende nicht das Werk, sondern die Laune, nicht die Strahlung oder der Abglanz, sondern die Hülle der Gottheit. Deren in Natur oder Geschichte fühlbaren Gesetze waren ihm nicht

die erforschlichen Wirkungen des unerforschlichen Seins, sondern die unerforschlichen Zeichen des geheimen Sinns. In den „Majoratsherren" sagt er einmal: „es erschien überall durch den Bau dieser Welt eine höhere, welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird: in der Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht und immer neu den toten Stoff der Umhüllung zu lebender Gestaltung vergeistigt, indem sie das Höhere verkörpert." Das klingt Goethisch, doch die Phantasie ist für Goethe das Anschauungsvermögen, das im Sinnlichen das Geistige faßt, für Arnim das Vorstellungsvermögen, das Geistiges in einem Sinnenspiel materialisiert oder zerlöst. Der Beginn Arnims sind die unfaßlichen Mächte, der Goethes ist der faßliche Mensch. Wo Mensch und Mächte sich begegnen, da scheinen Arnim und Goethe verwandt. Die Mittel auch seines Wirkens hat Arnim von Goethe gelernt, und zwar von dem späteren Goethe, dem Verfasser der „Wahlverwandtschaften". („Wilhelm Meister" gehört als das Zentralwerk aller höheren deutschen Erzählkunst zu seinen notwendigen Voraussetzungen.) Goethe wie Arnim wollten das Hineinwalten der höheren Welt, „der Gesetze", der Dämonen, der Sterne, der Mächte, der Gottheit – oder wie man es nenne – in die gesittete Menschheit, in die Leidenschaften und Eigenschaften fassen und zeigen: Goethe um der persönlichen Bildung willen, für die Gesellschaft und Natur notwendige Bewirker sind . . . Arnim um des Mysteriums willen, das er durch Erforschung seiner Opfer und Schranken zu begreifen meinte. Das Geheimnis wollte er freilich nicht gewaltsam, magisch, fetischhaft unter Umgehung des Vernunft- und Erfahrungswegs bannen (wie Brentano) . . . er schloß

nicht mystisch die Augen, um durch Vision und Ekstase sie zu schauen, sondern blickte frei und hell umher, um ihrer Offenbarung im Erdenraum gewahr zu werden. Er nahm die Beobachtungen nicht so schwer und ernst wie Goethe: ungeduldig dahinter zu kommen, war er nicht im Erscheinen der Lehre gewärtig. Er bedurfte nicht der erdflüchtigen Sünder-Sorgen, und -Wunder ... die magischen Gnadenmittel nahm er nicht als täglich Brot.

Arnim blieb Beobachter, auch Selbstbeobachter und gab seinen Wahrnehmungen Sinn aus dem Nachdenken. Brentano, als Besessener, reißt in seinen lyrischen Wirbel Bilder der Außenwelt, daß sie ertönen und leuchten. Arnim hat als Lyriker keinen eignen Ton und schwingt nur improvisatorisch Goethe-Klänge, Volks- oder Kirchenliedklänge nach – mit dem flattrigen Trällern ohne ein bindendes Motiv inneren Triebs oder äußeren Gesichts. Die Stegreiflyrik des aufgelegten, aber nicht gefüllten Gemüts, den Stimmung-Singsang hat Tieck, aus mißverstandnem Goethe, in Schwang gebracht, Arnim und Brentano haben ihn durch mißverstandenen Volkston weitergeleitet ... aber nur Brentano hat ihn durch eigne Seelenqual gewichtig und ergreifend gemacht. Dagegen hat die stetige Bildung und der am Goethe erzogene Gesellschaftsblick, der dem Ekstatiker Brentano fehlte, Arnim zu einem Menschen- und Sittenschilderer gemacht – einem Mittler zwischen Poesie und Geschichte, der in Deutschland nur von dem Verfasser des „Wilhelm Meister" und der „Wahlverwandtschaften" überragt, nur von Kleist, Keller und der Droste erreicht wird. Vor den andern hat er bald den breiten poetischen Hauch voraus, bald die mannhafte Weisheit,

bald die geschichtliche Fülle und echte Bildung. Die Vereinigung von goethischem Weltsinn mit romantischem Traum und vaterländisch-geschichtlichem Ernst, von Phantastik, Würde und Vernunft sichert ihm seinen Platz neben dem tiefsinnigen Görres und dem markig blühenden Arndt. Er entstammt derselben deutschen Sprachschicht wie diese beiden dichterischen Redner und ist als Erzähler was die beiden als Rhetoren sind: ein weltkundiger Betrachter mit dichterischem Odem und Feuer.

Es ist bei uns üblich, den Begriff Dichter auf jeden Erfinder von Geschichten anzuwenden und Menschenschilderung mit Menschengestaltung zu verwechseln. Die antike und die romanische Welt, auch die Engländer, unterscheiden hier genauer. Sie verstehen unter einem Dichter nur denjenigen, der in gehobenem Ton und durch diesen unmittelbar sein eigenes Leben ausdrückt oder neues heraufhebt, vergegenwärtigt, nicht denjenigen, der seine Beobachtungen eigenen oder fremden Lebens in erfahrenen oder erfundenen Begebenheiten berichtet. Der Erzähler kann ein Weiser, ein Seelenkündiger, ein Fabulierer, ein Richter oder ein Unterhalter sein: all das macht nicht das Wesen des Dichters aus: dessen Kennzeichen sind Sprachweihe, das heißt der echte Vers und unmittelbar als Sprache vergegenwärtigte, erschaffene Schau von Menschen oder Dingen. Im strengen Sinn ist auch Arnim nicht Dichter, sondern Menschenschilderer. Seine Prosa ist an der Goethes erzogen und geschmeidigt, gefärbt und gehoben durch die lyrischen Elemente, welche die Romantik aus verschollenem deutschem Erbgut hinzugebracht, poetisch durch Gleichnisse, durch altertümliche Steigerung und durch Wallungen,

die oft (wie seit Tieck alle romantische Erzählerprosa) in lockere Verse übergeht und den Unterschied zwischen dem Bericht von den Dingen und der Stimmung durch die Dinge verwischt. Die Elemente, die sein einmaliges Wesen bedingen und seine Stellung als vaterländisch-romantischer Schilderer deutscher Zeit- und Vorzeitsitten und Meister der kulturgeschichtlich-poetischen Novelle fassen wir zusammen: Er hat als Edelmann den Sinn für Überlieferung, Stamm und Geschlechterehre, als preußisches Kind der Goethisch-Napoleonischen Zeit für Volk, Heimat und Vaterland eine gesteigerte Leidenschaft und Empfindlichkeit, als genialisch freier und phantasievoller Geist ein Bedürfnis nach Weite, Mannigfalt und Fülle, die er vornehmlich aus Goethe, Schelling, Tieck, Brentano empfing: das adlig freie Menschen- und Gesellschaftsbildnertum, den naturphilosophischen Ausgleich zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos vereinigt er mit dem reizenden Bilderspiel des pflichtlosen Traums und der sehnenden Andacht zur frommen ritterlichen oder minnigen deutschen Vorzeit. So ist er ein Vermittler für die gesellschaftlichen, die naturphilosophischen, die historischen und die poetischen Tendenzen der deutschen Romantik: der Traumdeuter der Geschichte, als welche ihm zugleich einen göttlichen Geheimsinn, eine menschliche Figurenmenge und irdische Schauplätze bot. Er selbst hat sein Verhältnis zur Geschichte, das Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichte überhaupt – im Prolog zu „den Kronenwächtern" ausgesprochen: „Es gab zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust als alles was in der Geschichte laut geworden. Sie liegt der Eigenheit des Menschen zu nahe, als daß

sie den Zeitgenossen deutlich würde, aber die Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit gibt den Zeitgenossen ahnungsreiche Bilder und wie die Eindrücke von Fingern an harten Felsen im Volke die Ahnung einer seltsamen Urzeit erwecken, so tritt uns aus jenen Zeichen das vergessene Wirken der Geister, die der Erde einst menschlich gehörten, in einzelnen erleuchteten Betrachtungen wie in der vollständigen Übersicht eines ganzen Horizonts vor unsre Anschauung. Wir nennen diese Einsicht, wenn sie sich mitteilen läßt, Dichtung, sie ist aus Vergangenheit in Gegenwart, aus Geist und Wahrheit geboren."

„Ist das Dichten ein Sehen höherer Art zu nennen, so läßt sich die Geschichte mit der Kristallkugel im Auge zusammenstellen, die nicht selbst sieht, aber dem Auge notwendig ist, um die Lichtwirkung zu sammeln und zu vereinen: ihr Wesen ist Klarheit, Reinheit, Farbenlosigkeit. Wer diese in der Geschichte verletzt, der verdirbt auch die Dichtung, die aus ihr hervorgehen soll, wer die Geschichte zur Wahrheit läutert, schafft auch der Dichtung einen sicheren Verkehr mit der Welt."

Wir betrachten die Hauptwerke Arnims . . . zunächst die beiden Romane, welche die Essenz seines Gesamtschaffens und -Strebens enthalten, seiner Gesinnung, seines Könnens: der Gesellschaftsroman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" (1810) und der geschichtliche Roman „Die Kronenwächter" (1817) – er ist Bruchstück geblieben wie fast alle romantischen Universalpoeme.

„Die Gräfin Dolores" erschien ein Jahr nach den „Wahlverwandtschaften", ersichtlich hervorgerufen durch dies Werk. Es zeigt das Mysterium der Ehe an

der Geschichte eines edlen gebildeten und strebsamen Grafen und einer schönen, leichtsinnig eitlen, selbstig glänzenden, weiblich allzuweiblichen, doch im Grunde guten und heilsfähigen Gräfin. Die Mär läuft von deren erstem bräutlichen Glück über die Spannungen, Versuchungen, Krisen und Kuren eines menschlichen Verhältnisses, das zugleich dem Gesellschaftsgesetz und dem Sakrament untersteht. Hier wie in den „Wahlverwandtschaften" ist die Ehe der Kampfplatz der menschlichen Leidenschaften und der göttlichen Gebote. Hier wie dort sind die Figuren nicht selbstgenugsame Kinder der Menschenbildnerfreude ... vielmehr die Zeichen, woran sich das Mysterium kund tut. Hier wie dort wird ohne jede Moralpfäfferei die Heiligkeit der Ehe als eine gesellschaftserhaltende, seelenbildende Macht und als eine fromme Bindung und Überwindung der selbstischen Natur verkündet, bei voller Anerkennung der Natur als der unerbittlichen Meisterin ihrer Geschöpfe. Hier wie dort wird die Leidenschaft zugleich als ein Zauber verherrlicht und als ein Verhängnis gerichtet. Hier wie dort ist die Erfüllung der irdisch gewählten Pflicht und entsagende Bändigung des irdisch verstrickten Triebs das letzte Wort. Soweit geht die Übereinstimmung, die in der sittlichen Gesinnung beider Autoren liegt. Beide haben vor Augen die gute Gesellschaft, zumal den Adel ihrer Zeit mit den Lockerungen der Sitte und der französischen Genießerei, dem Abenteuertum, dem Spiel der Begierden, deren Versuchungen sie selbst als sinnenfrohe und geistesfreie Menschen sich ausgesetzt fühlen. Und beide erkennen sich unter dem Gebot ewiger Gesetze, sittlich gesollter oder natürlich gemußter. Doch wie verschieden die Darstellung des-

selben Sinns! Goethe führt seine Idee bis in die kleinsten Einzelheiten einheitlich durch. Keine Figur, keine Begebenheit, kein Raum und kein Gerät, das nicht der Veranschaulichung der sinnbildlichen Ehe und ihrer Gesetze diente. Arnim hält den Blick nie so fest auf eine Mitte gerichtet – er will sie auch weniger bestimmt darstellen als ahnungsvoll fühlen machen . . . das Mysterium ist ihm allgegenwärtige Atmosphäre. Er geht jedem Einfall nach, bildet die Einzelheiten selbständig aus. „Die Gräfin Dolores" ist, wie alle Romantiker-Romane, ein Arabeskenwerk, reich an Einlagen, an bunten Schnörkeln und üppigen Schößlingen der schweifenden Phantasie. Die Beschreibungen, die Abenteuer, das Wunderbare, die Psychologie oder die Stimmungen werden jeweils eigenmächtig. Lyrismus, Malerei, Reflexion überwiegen abwechselnd und das Ganze ist ein Stück in Stücken. Ihrer manche sind Meisterstücke, vor allem die Raumschilderungen . . . das zerfallende Schloß der armen Gräfinnen, zugleich mit dem schärfsten Auge und traumartig gesehen. Arnim will zuvieles gleichzeitig und verwirrt dadurch den Blick, auch haften seine noch so deutlich geschilderten Vorgänge und Bilder nicht fest, wegen der flüchtigen Ungeduld seiner Erzählweise. Sie kommt zum Teil von der romantischen Traum-Technik (dem „magischen Idealismus" der Phantasie), die Vorstellung und Anschauung verwechselt, zum Teil von dem Verlangen, möglichst viele Inhalte gleichzeitig zu bannen. Wer die Dinge fest und rund betrachtet wie Goethe, dem halten sie still . . . Gesichte zerflattern. Das ungestüme Tempo der Novalis, Brentano, Arnim und des frühen Tieck ist bedingt durch die Flüchtigkeit der Visionen. Das hat mit deren Helligkeit und

Heftigkeit an sich noch nichts zu tun. Wer bloße „Einfälle" festhalten muß, darf keine Zeit verlieren ... wer wie Goethe von einer sicheren Gesamtschau der Welt ausgeht kraft seines steten Wesens, kann sich in Muße umblicken.

Die Charaktere in der „Gräfin Dolores" sind, mehr als es bei ihrer Schärfe und der oft subtilen Seelenmalerei zunächst scheint, allgemeine Gesellschaftstypen und werden bestimmt durch literarische Vorbilder. Man kann beinah für jede Hauptgestalt des Romans eine Goethische Figur nennen woran Arnim sich versehen hat. Dolores erinnert im ersten Teil an die Luciane der „Wahlverwandtschaften" im zweiten an die Ottilie – und nur die Abenteuerlichkeit der Handlung verdeckt den Bruch. Die fromme Clelia steht neben der glänzenden Schwester von vornherein wie Ottilie neben Luciane und verliert dann ihren Sinn als Kontrastfigur, nachdem Dolores selbst zur Büßerin geworden. Der Graf gehört zu der Rasse edler, gebildeter und tüchtiger Durchschnittsmänner wie in den „Wahlverwandtschaften" der Major. Die Fürstin ist vom Schlag der starkgeistigen Frauen wie Charlotte. Der Marchese, der glänzende satanische Verführer, trägt Züge des Carlos im „Clavigo", des Groß-Kophta, auch des Roquairol in Jean Pauls „Titan": all diese Typen gehören der damaligen höheren Gesellschaft an, aber erst in der Goethischen Fassung haben sie die Phantasie der Romantiker gebannt. Nur stellt ihre Phantasie die festeren Typen in eine Luft von Wunder und Traum, von Abenteuer und Geheimnis, zu dem sie sich schon vom „Wilhelm Meister" ermächtigt glaubten, uneingedenk wie Goethe das Wunder oder das Geheimnis überall als Grenze, nicht als Anfang,

geschweige Vordergrund des Menschengeschehens wahrnimmt. Die Geheimbündelei, die Sucht nach dem Wunder, die freimaurerische oder illuminatenhafte Weltbeglückung oder Menschenlenkung gehört zum sterbenden Rokoko. Einer übersättigten, müßigen und bei gähnender Glaubensöde überaus reizbedürftigen und wahnbereiten Gesellschaft bot dergleichen einen Ersatz echter Politik und echter Religion. Solche Requisiten fehlen fast in keiner ihrer Schilderungen: in Goethes „Wilhelm Meister", in Jean Pauls „Unsichtbarer Loge", in Novalis',,Lehrlingen von Sais". In der „Gräfin Dolores" dient diesem Bedarf der Marchese: doch was bei Goethe als eine Stufe menschlicher Bildung, eine Form menschlicher Wirkung erscheint, das wird bei Arnim zur mystischen Phantasmagorie. Arnim läßt das Wunderbare, das Poetische überall vorbrechen und durchscheinen, als einen Ausschlag der Gegenwart, statt es als geheime Lebenskraft durch ihre Adern zu leiten. Diese Verschwendung, die Poetisierung der Poesie entwertet schließlich seine reichsten Motive. So ist die „Gräfin Dolores", trotz vieler schöner Einzelheiten, doch ein Zwitter zwischen Roman und Märchen, zwischen Zeitbild und Phantasmagorie. Die Gesellschaft blieb übernah und ließ sich nicht so launig in Traumferne verklären, und das Wunder war in dieser Welt, wenn es nicht geheim und keusch wie bei Goethe als göttlicher Grund der menschlichen Grenzen, sondern als Alltags-Stimmung und -Wetter behandelt wurde, nur ein Farbenreiz, keine Wahrheit. Jedes Zeitalter kann nur gestalten was es glauben kann . . . und Arnim konnte nicht in einem modernen Gesellschaftsroman die Zeichensprache des gläubigen Mittelalters glaubhaft anwenden. Solche Unzuträglichkeit ver-

schwand, sobald Arnims Phantasie sich in vergangenen Mären erging, wie in den „Kronenwächtern". Sie sollten ja gerade ein Bild der deutschen Vorzeiten geben. Da konnten der Glaube und sein liebstes Kind, das Wunder, noch die Beweger des öffentlichen Lebens und der privaten Schicksale sein. Hier fühlte er sich zu Hause, hier mußte er nicht erst eine künstliche Wunder-Atmosphäre schaffen ... die Überlieferung, der Geist der Überlieferer, Chronisten wie Volksbücher, Poeten und Pfaffen, Maler und Baumeister, und der wachgebliebene Volksbrauch oder Aberglaube brachte ihm schon von selbst Sagen- und Legendenluft entgegen worin das Tollste möglich schien. Hier war das echte „romantische Land" für den vaterländischen Fabulierer, wie es für den Kosmopoliten der Wielandzeit der Orient gewesen.

Denn das war neu: nicht nur die Ferne und das Wunder, sondern auch das Vaterland, die gute, feste, treue Sitte und der mannhafte Glaube sollte wieder beschworen werden: die geschichtlichen Formen selbst worin sie erschienen, nicht nur der Geist der sie erfüllte. Das unterscheidet Arnims „Kronenwächter" wesentlich von dem „Heinrich von Ofterdingen" des Novalis, dem ihr Plan und Gefüge verwandt ist. Hier wie dort wird ein edler junger Mensch kraft geheimen Drangs oder rätselhafter Lenkung einer hohen Bestimmung zugeführt durch die verschiedenen Lebenskreise des deutschen Mittelalters hindurch. Hier wie dort erscheint das Zeitalter der Hohenstaufen als das repräsentative Gebiet des edlen deutschen Sinns, der echten Poesie und der fruchtbaren Frömmigkeit. Freilich hat Arnim innerhalb dieses verklärten Mittelalters den Übergang von alter zu neuer Zeit abermals poetisiert,

indem er die seiner eignen Gegenwart schon entrückte und verklärte Hans Sachs-, Luther- und Dürer-Zeit kontrastierte mit dem fernher glänzenden, unheimlich hereinwirkenden Staufertum, ja selbst dies noch abhob von der sagengrauen Recken-Ferne Attilas. Für die Romantiker flossen Mittelalter und Reformation zu einer einzigen Vergangenheit zusammen. Erst durch Jakob Burckhardt ist eigentlich die Renaissance von der Gotik streng für die Anschauung wie für die Kenntnis abgehoben worden. Goethes „Goetz", Novalis „Ofterdingen", Tiecks „Sternbald", Wackenroders Künstlerlegenden zeigen mehr das gemeinsam Unmoderne von Barbarossa bis Luther, mehr das Bunte, Biderbe, Trutzige, Fromme, mehr die heiligen Ordnungen und die malerischen Unordnungen als die Unterschiede zwischen dem mystischen Gesamtgeist von Reich und Kirche und dem Erwachen des Humanismus in Staat, Bildung und Wirtschaft. Insbesondere aber nehmen Novalis, Tieck, Wackenroder das „Mittelalter" als symbolisch poetischen Zustand, ohne Sinn für die historischen Übergänge, als eine schöne, wünschenswerte, vielleicht wieder herstellbare Form des allgemein menschlichen Seins. Erst Arnim brachte, bei aller verklärenden Sehnsucht nach der bunteren Vorwelt, doch auch den Sammler- und Kennersinn für die Sachen mit, nicht nur eine fromme Seele für den Geist, für die Poesie, die Religion, die Innerlichkeit des Mittelalters, sondern ein zärtliches, fast genießerisches Auge für die Trachten und Geräte, die Bauten und Gebräuche, die Schwänke und Zoten, die Käuze und die Zünfte, den atmenden Ablauf und die faßlichen Niederschläge einer ganz bestimmten Frist deutscher Vergangenheit. Hier liegt seine Neuerung und sein

Wert, nicht in der verworrenen Handlung, den undeutlichen Ränken des Geheimbundes aus der Stauferzeit, der einen späten Abkömmling des Kaisergeschlechts überwacht – teils Gralsritterschaft aus Wolframs Parcival, teils Gesellschaft vom Turm aus „Wilhelm Meister", teils „Unsichtbare Loge" Jean Pauls. Das ist ein Romanrequisit, das sich auch in den Bildungs- wie in den Abenteuer- und Ritterromanen der Zeit immer wieder findet, zugleich das Mittel, eine spannende Handlung geheimnisvoll in Gang zu halten und höhere Zwecke mit sinnlichem Abenteuer zu verknüpfen. Ebensowenig ist die Menschenzeichnung Arnims ursprünglich. Nur im Fratzenhaften und Dringlichen, wo ihm seine malerische Phantasie durch grelle und zackige Einzelzüge zu Hilfe kam, sind seine Figuren deutlich: der pompöse Marktschreier und Wundermann Faust, der zappelige dienstfertige Schneider Fingerling, der gnomenhafte Maler Sixt: all diese durch altertümliche Tracht oder schnurrige Redeweise, mehr durch Schilderung als durch Darstellung zu kennzeichnenden Nebentypen sind ihm gelungen . . . oder der Kaiser Max und Luther, deren Bildern die geschichtliche Kenntnis des Lesers nachhilft. Der Held Berthold und seine Geliebten verlieren sich in der Menge edelblasser Jünglingstypen oder wackrer Mannstypen, stattlicher oder holder Weibstypen, wovon auch Europas Schundliteratur wimmelt. Nur durchwärmt Arnims eigner adliger Sinn, sein ritterlich humanes, werktätig weises Bildungs- und Haltungsideal die bunten Schemen, freilich mehr mit den zahlreichen Reflexionen, als vermöge gestaltiger Gebärde und Stimme.

Wenn die Handlung wirr und flüchtig, ungeduldig

phantastisch ist, wenn die Gestalten zu blaß und allgemein oder zu bunt und knorzig sind, um sinnbildlich zu haften, so prägt Arnim dagegen alles mit lebhafter Farbe und Nähe uns ein was Schilderung und Vorgang ist. Nicht der Ritter, aber das Ritterwesen . . . nicht der Baumeister, aber das Bauen . . . nicht der Turmwart, aber der Turm – kurz alles Räumliche, Gewerbliche, Werkstattliche, alles Landschaftliche und Gerätliche, alles was die Phantasie nicht zeugt, sondern zaubert, all das hat Arnim meisterlich vergegenwärtigt, vom Gewinkel der deutschen Kleinstadt bis zum Gewimmel des Augsburgischen Reichstags. Das lauschige Gerümpel der weihnachtlichen Turmkammer, das schlurfende und hallende Gemäuer einer alten Pfalz, den Betrieb eines großen Dom- und Hausbaus, die Gefahren und Mühsale einer Brunnentäufung, den Apparat und das Brimborium einer Wunderkur, das Festgepräng eines Turniers, das Klirren und Prasseln einer Ritterburg: alles ist mit emsiger Sorgfalt und genauer Schnelle, mit Dingkunde und Einbildungskraft geschildert. Von dieser Seite aus erscheinen die Menschen, die in diese Räume hineingeschaut sind, glaubwürdig: sie werden erst mittelbar geregt durch die Frische und den Geruch ihrer Räume und Geräte. Das ganze Germanische Museum ist hier waches, gefühltes, beredtes Zeitalter.

Und nicht nur die Gegenstände, auch die Sprache hat Arnim bis zum Grunde nachgespürt. Es ist eine Wiederbeschwörung deutscher Vorwelt von den Dingen und von den Worten her, nicht eine Wiedergeburt von dem Menschen aus. Den Buchstaben des Mittelalters hat Arnim so zärtlich und treu gelesen, daß er ihm den Geist entlockt. Er hat den alten Bauten, Gemäl-

den, Trachten, Büchern ihre historische Essenz ausgesogen ... die Überbleibsel und Niederschläge galvanisiert. Nur das eigentliche Menschtum hat er nicht zu füllen vermocht: er blieb in der Bildung verhaftet. Was Bildung vermag mit Vorstellungs- und Schilderungskraft hat er in den „Kronenwächtern" geleistet: Vergegenwärtigung dinglicher und räumlicher Ferne. Was der ursprünglichen Schöpferkraft, der welthaltigen Seele bedarf ist ihm mißraten: die Wiedergeburt menschlicher Wesen. Dabei ist er nicht Archäologe wie Meinhold, Dahn, Freytag, Ebers ... nicht Museumspoet. Er ist Geisterbanner ... und nicht die bloße Historie, sondern die Poesie der Historie ruft er auf, da ihm selbst das Vergangene ein Zauber, ein Reiz, ein Stachel ist. Die kulturhistorischen Romane unsrer Professoren wollen in die alten Kostüme ein Wissen verkleiden und den Rohstoff in anregende Aktion setzen. Arnim empfindet in der Vergängnis eine Zauberei, ein Wunder, das der Berührung seiner dinglichen Niederschläge antwortet. Wenn er die dinglichen Niederschläge besser kennt, deutlicher sieht und wichtiger nimmt als Novalis und Tieck, so nimmt er sie doch keineswegs so rohstofflich, so wissenschaftlich belegt wie unsre späteren Kostüm-Romantiker. Sie sind ihm phantastisches Spiel. Das Wunder, das Eingreifen der höheren Mächte, die geheimnisvolle Vorbedeutung gehört ihm so zum Kostüm des Mittelalters, wie die Trachten und Geräte zum Mysterium des Mittelalters gehören. Beim Anblick einer Ritterrüstung, eines Kirchenfensters, eines Astrolabiums empfand er denselben poetischen Vorweltschauer wie bei den Volksbuchberichten von Greifen, Glücksäckeln oder Alraunen. Alte Sachen und alte Sitten, alter Sinn

und alte Buchstaben gingen ihm ineinander über in Ein poetisches Weben. Der Sammler in ihm war zugleich zaubernder Schatzgräber und zärtlicher Schatzhüter. Er wollte das Altertum nicht nur haben und wissen, sondern auch wecken und schaffen. Von Novalis und Tieck unterscheidet er sich durch seine Realienkunde und sein Sammlertum, von den Ebers und Freytag durch seinen poetischen Sinn und seine Wunderlust. Am verwandtesten wäre er Scott und Manzoni, doch trennt ihn von diesen seine Phantastik und Ungeduld, sein „magischer Idealismus": sie lockt in der Geschichte das Geschehene, das Tun der früheren Menschen ... unsren Arnim die Sitten, das Gewesene des historischen Welt- oder Zeitgeistes – und nie können sie das Geschehen selbst so spielerisch nehmen wie der deutsche Romantiker mit seinem sehnsüchtigen Überschwang.

„Die Kronenwächter" und die „Gräfin Dolores" sind technisch nicht die einwandfreiesten Werke Arnims, aber sie enthalten die Elemente seines Wesens und seines Könnens: wer sie kennt, weiß was für ein Mensch er war und in welcher Lage sein Dichtertum entstand und sich bewegte. Seine zahlreichen Novellen sind zum Teil als Arbeiten runder und reiner, weil sie nicht die ganze Weltbreite umfassen wollen. Doch sie bringen nur am neuen Stoff dieselben Eigenschaften und Antriebe zum Vorschein wie die beiden Romane: die gegenständliche und zugleich entrückte Phantasie für das Räumliche und besonders für altfränkische und vaterländische Dunstkreise, den Übergang von Wunder zu Alltag, von Mysterien in das Familienleben, die liebevoll zarte Meisterschaft, die unerschöpfliche Einfallsmenge im schnurrigen, farbigen, eckigen, heim-

lichen Wust der Wohnungen, Geräte, Trachten, Gebärden, Sitten und Zufälle, bei munterer Schlamperei in der Darstellung der Hauptgestalten und der eigentlichen Handlung, das genialische Umkränzen und Beblümen der Idee mit üppigen Arabesken, das Überwuchern des Beiwerks. Fast alle Novellen drehen sich um Störungen der sittlichen Grundlagen durch die Leidenschaft wie die „Gräfin Dolores" und wie die zweite Hälfte der „Kronenwächter". Das Problem der Ehe, wie es zum erstenmal in den „Wahlverwandtschaften" erscheint – die Ehe als die Spannung zwischen göttlichem Sittengesetz und menschlicher Natur – wird in den Novellen abgewandelt: die Liebe einer Frau zu mehreren Männern, wie in „Hollins Liebeleben", in „Mißtreß Lee", in „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott" ... das Schwanken eines Mannes zwischen mehreren Frauen, wie in den Raphaelsnovellen, in den „Drei liebreichen Schwestern und dem glücklichen Färber", in den „Holländischen Liebhabereien", in der „Schönen Genueserin". Doppelgänge, Verwechselungen, Besessenheiten, Flüche und Gespenster sind die übernatürlichen Zeichen, wodurch Arnim seine romantische Natur- und Sittenphilosophie, den Glauben an ein unmittelbares Eingreifen der Geisterwelt in die menschliche Gesellschaft darstellt und zugleich die Begebenheiten spannt und verheimlicht. Schon der ersten romantischen Schule war die Ehe fragwürdig geworden: um Einswerdung zweier vollausgebildeter freier Individualitäten, um Recht und Pflicht der Persönlichkeit auch in dem sakramentalen und gesellschaftlichen Bund mühte sich jeder Nachfolger Friedrich Schlegels. Bei Arnim kreuzte sich das moderne Eheproblem mit dem Sinn für Volks-

brauch und Vorzeit. Vorzüglich gern verweilte er auch als Novellist in den beiden großen Krisenzeiten, der Reformation und der Revolution. Sie kamen den beiden Hängen seiner Phantasie am meisten entgegen: dem zum Kampf zwischen Sitte und Leidenschaft, und dem zu absonderlichen Fernen und Vorfällen, zumal deutscher Vorwelt. Die Revolution hatte die Festen in Familie und Staat erschüttert. Nicht gerade die Revolution selbst als einzelnes Geschehnis beschäftigte ihn, vielmehr der Gesellschaftswandel als Lebenszustand! „Wie reich erfüllt war damals die Welt, ehe die allgemeine Revolution alle Formen zusammenstürzte; wie gleichförmig arm ist sie geworden", klagt er im Eingang der „Majoratsherren". „Welche Gliederung und Abstufung, die sich nicht bloß im Äußern der Gesellschaft zeigte! Jeder einzelne war wieder auch in seinem Ansehn, in seiner Kleidung eine eigene Welt, jeder richtete sich gleichsam für die Ewigkeit auf dieser Erde ein, und wie für alle gesorgt war, so befriedigten auch Geisterbeschwörer und Geistersucher, geheime Gesellschaften und geheimnisvolle Abenteurer, Wundärzte und prophetische Kranke die tiefgeheime Sehnsucht des Herzens." In der Zeit vor der Wende fühlte Arnim sich zu Hause, doch erst durch die Wende lernte er sie erkennen, erst von der Wende aus gewahrte er ihre Reize und Werte, wie in den Rokokogeschichten von der „Schönen Genueserin", von „Mißtreß Lee", vom „Fürst Ganzgott und dem Sänger Halbgott", in den „Majoratsherren". Die Revolutions- und Befreiungskriege selbst, die er als Soldat aus eignem Tun und Leiden kannte, wie das Rokoko aus kindlich verklärter Erinnerung, hat er mit seiner flüchtigen Sicherheit in dem Novellengewinde „Selt-

sames Begegnen und Wiedersehen" berührt, und in dem „Tollen Invaliden vom Fort Ratonneau". Das Renaissance- und Reformationszeitalter, verdämmernd in die Ritterzeit, nachscheinend in das Barock mit seinen Perücken, lockte Arnims Sammlertum und Beschreibungskunst. Hier konnte er den Sagen- und Sittenkram der deutschen Volksbücher, überhaupt der „altfränkischen" deutschen Literatur wieder beschwören. Das tat er mit besonderer Wollust in seiner größten und bekanntesten Novelle „Isabella von Ägypten". Karl V., den repräsentativen Herrscher, der den Übergang von Mittelalter zum Barock in seiner Person und seinem Verhängnis zeigt, den letzten universalen Kaiser, den ersten modernen Fürsten, Gönner Tizians, Gegner und Beschützer Luthers, den vielspältigen, zugleich nüchtern politischen und mystisch katholischen Gebieter des erwachten und erweiterten Europa, Spanier, Niederländer, Deutscher, Ersehner der Alten Welt, Nutznießer der Neuen, stellt Arnim in eine phantastische Liebesgeschichte zwischen Zigeuner, Hexen, Alraune, als verliebten Jüngling schwankend zwischen erhabenem Beruf, närrischen Ränken und zärtlicher Leidenschaft. Arnim wollte weder die geschichtliche Atmosphäre aufgeben, wo er sein sammlerisch gelehrtes Wissen ausbreiten konnte, noch verzichten auf die phantastischen Schnurren aus der Traum- und Zaubersphäre, noch auf seine sittlichen Ehe- und Liebesprobleme. Die Wirrnis dieser drei Reihen ganz verschiedenen Ursprungs, die kaum in seiner eigenen Seele eine Einheit fanden, verstört das Werk (wie all seine längeren Erzählungen, wenn sie über die Anekdote hinausstreben) trotz des Reichtums an poetischem Stoff. Arnim barg das Material zum

ausgezeichneten Geschichtspoeten (zu einem Manzoni oder Scott) zu einem Traum- und Wunderpoeten vom Schlage Brentanos oder Amadeus Hoffmanns und zum Gesellschaftskritiker aus der Nachfolge des späten Goethe oder des alten Tieck. Nichts davon hat er verwirklicht, weil er alles gleichzeitig sein wollte und seine drei Gehaltsphären mischte, ohne sie zu vereinen. Seine literarische Gelehrsamkeit und seine archaistische Phantasie, die jeden vergangenen Ton nachspielen konnte, wurde gelähmt, nicht getragen von der leidenschaftlichen Teilnahme an den Nöten der Zeit: man kann nicht zugleich zärtlicher Sammler und dringlicher Mahner sein. Seine Geschichts- und Naturmystik, sein „magischer Idealismus" löste wieder auf, was sein historischer Sinn gewoben. So behält man von keiner seiner Novellen ein einheitliches und nachhaltiges Bild im Gedächtnis, wohl aber von allem, wie nach dem Erwachen aus einem wirren und lebhaften Traum, eine Menge lockender oder quälender Vorgänge und Gegenden, oder wie nach dem Gang durch ein Museum dies oder jenes eindrucksvolle Bild – keine Architektur, keinen Raum der sie zusammenhält.

Auch die Novellen Arnims bewegen sich in der Zwischenschicht zwischen belebter Lektüre und erfinderischer Willkür – keine reicht bis hinauf in die Ideenwelt, wo die mythischen Gestalten wandeln, die, einmal vergegenwärtigt durch Sprache, dem Gedächtnis gebieten, Achill und Prometheus, Siegfried und Parzival, Francesca und Ugolino, Hamlet und Don Quixote, Falstaff und Sancho Pansa, Faust und Werther, Prinz von Homburg und Penthesilea, ja, noch Tristram Shandy, Walt und Wult. Keine Figur Arnims reicht hinab bis in den dunkeln Grund, woraus menschliche

Qual ihren erlösenden Ton holt. Immer wird Arnims Phantasie auf dem Weg in die Höhe abgelenkt durch Vordergrundseinfälle, durch amüsante Motive seiner Quellen oder durch Absichten der Belehrung und Historie ... immer wird er auf dem Weg zur Tiefe aufgehalten durch den Ruf eines Autors, der ihm grad sehr gefällt, sei es der alte Chronistenstil, wie in den „Kronenwächtern", sei es ein Volksbuch, wie in der „Liebesgeschichte des Kanzler Schlick und der schönen Genueserin", nach der alten Mär von Eurialus und Lukrezia – Enea Silvio Piccolominis viel verbreitetem Abenteuer – oder im „Hugh Schapeler" ... sei es, wie in „Rembrandts Versteigerung", der Hans Sachssche Knittelvers, geschmeidigt von Goethe. Ohne daß er jemals geradezu bewußt archaisierte, verhört er sich doch immer an fremden Tönen, von dem der alten Volksbücher bis zu dem des reifen Goethe. (Man kann daher nicht so von einem eigenen Arnimischen Erzählerstil sprechen, wie von einem Kleistischen oder Gottfried Kellerischen, die doch immer – wieviel fremde Muster auch sie regen, oft dieselben wie die Arnims – unmittelbare Seelenschwingungen künden, nicht nur Bildungseindrücke vermitteln.)

Arnims „Stil" ist die brüchige Mischung sachlichen Berichts und poetischer Reflexion ... seine unterscheidende Eigenschaft ist die Hast des Vortrags, die das Gedränge der einzelnen Vorgänge und Bilder zertreibt. Sie trägt am meisten dazu bei, daß trotz der Genauigkeit seiner Schilderung, die nie abstrakt und leer wird, seine Phantasien so wenig haften und prägen. Arnims Eilfertigkeit wirkt nicht als persönlicher Stil, wie die Kleists ... aber bei dem ist sie die atemlose Hatz, das verbissene Rennen zu einem Ziel, die Ge-

bärde eines gespannten Willens. Arnims Prosa, reicher, bunter, üppiger und glatter, hat keinen Willen, sie schwebt ohne Nachdruck dahin, beinah tonlos und doch edel anklingend an alle historischen Töne deutscher Bericht-Rede von Luther bis Goethe. Was wir von Arnims Inhalten sagten, gilt auch von seinem Ton: ein Virtuose des historischen geschichtlichen Nachempfindens, gesättigter mit Vergangenheitsinhalten als die Frühromantiker, trifft er auch unwillkürlich die Vorzeit-Töne näher und traulicher. Doch durch zu große Stoffmasse und zu rasches Verknüpfen der sammlerischen und der pädagogisch-politischen Reihen ist er wirrer als Tieck, der virtuose Mime, und als Novalis, der allverschmelzende Mystiker. Kein zweiter romantischer Poet hat den von den Brüdern Grimm gehobnen Vorstellungsschatz so leicht und anmutig ausgebeutet wie Arnim . . . keinem ist er so in Bildung und Phantasie übergegangen. Doch nirgends hat er ihn ganz in Fleisch und Blut verwandelt: die deutsche Vergangenheit umgeistert ihn, doch war er zu gesund, um sich gespenstisch oder mimisch in sie hineinzutauchen wie Novalis, Tieck und Brentano. Er bleibt der vaterlandsliebende, überlieferungsfrohe und energische Junker, der über die Aufklärung aufgeklärt ist und die Symbolik alter Bräuche, Mären und Rätsel ernst nimmt, ohne sie wörtlich zu nehmen. Er ist ein Kind der Napoleonszeit: er weiß wie sehr die Stauferzeit, die Lutherzeit, selbst die Jakob-Böhme-Zeit „poetisch" fern ist, wie sehr ihre Glaubensarten oder -formen echt und traut sind, ohne daß er ihre Glaubensinhalte teilt. Er glaubt nicht an Gespenster, aber an den Gespensterglauben. Er fühlt, daß die Väter mit ihrer naiven unaufgeklärten Gott- und Teufelsangst der Wahrheit des

Lebens näher waren als die Voltairianer und sogar die Kantianer. Aber er konnte weder wie Tieck Mittelalter mimen noch wie Novalis eine wirkliche Synthese zwischen Fichtetum und Jakob-Böhme-tum, zwischen Philosophie und Theosophie herstellen, weil es ihm an eigentlich philosophischer Beweglichkeit und an dem Begriffs-Rausch des hektischen Magiers gebrach. Er konnte auch nicht wie Brentano aus einem mystischen Sündengefühl heraus das Sacrificio dell' intelletto bringen. So blieb er wohlwollender Versteher, Beobachter und Verwender des alten Sagen- und Sittengutes, ohne jemals den Zwiespalt zwischen neuem Wissen und altem Glauben ganz zu überbrücken. Das „Wunder" ist bei ihm nicht wie bei Tieck eine mehr oder minder gut gespielte Stimmung oder wie bei Novalis die Atmosphäre um ein echtes Gespenst herum oder wie bei Brentano die ekstatische Vision eines Kranken, oder wie bei Goethe die Grenze des Erforschlichen, der unlösbare Kern der Gestaltenwelt, oder wie im Mittelalter selbst der naive Alltagsglaube, sondern der stets bereite Deus ex machina und ein Fest der poetisch aufgeregten Phantasie. Weil er gesünder ist als Brentano, Novalis, Hoffmann sind seine Geister und Schauder subjektiv nicht so glaublich wie bei diesen, und objektiv nicht so wirklich wie bei den echten Gläubigen. Das „Übernatürliche" kann in „aufgeklärten" Zeiten nur lyrisch als Seelenzustand, nicht episch oder dramatisch, nicht als mythisches Lebensgesicht sich offenbaren, da diese Gattungen den jeweils allgemeinen Glauben daran voraussetzen.

Arnims eigne Dramatik ist die Verirrung eines genialen Fabulierers in den Bereich der Gestalten. Seine sämtlichen dramatischen Versuche, soweit sie nicht

bloß altertümelnde Hans-Sachs-Schnurren sind, leiden noch weit mehr an Arnims Unfähigkeit, ja Unlust, den Menschen als selbständiges Kräfte-Zentrum zu schauen. So ausgezeichnet er Menschen beschreiben kann, so unfähig ist er, sie aus ihren eignen Worten darzustellen. Seine Dramen sind dialogisierte Novellen (worin die Figuren nur dazu dienen, Begebenheiten zu veranlassen) oder angewandte Volkskunde und Sittenlehre. „Halle und Jerusalem" ist ein dramatisierter kulturhistorischer Arabesken- und Episoden-Roman, der Abenteuer und Bräuche deutscher Literaturwerke von den Faust-Volksbüchern bis zu Andreas Gryphius „Cardenio und Zelinde" verknäult. – Gerade Arnims Stärke, das Schildern und Beschreiben, konnte im Dialog nur stören. „Die Gleichen" sind eine kulturgeschichtliche Ehe-Novelle in Zwiesprachen, „Marino Caboga", „Die Vertreibung der Spanier aus Wesel", „Die Appelmänner" dialogisierte historische Novellen mit vaterländischer Tendenz. Besonders unsauber ist in diesen Werken die Sprachverschleifung: Arnim meint eine „poetische" Dramendiktion, die sein undramatisches, unlyrisches Fabulierertum nur durch schludrige Vers-Prosa fertigbringt. Beim echten Dramatiker erscheint der Charakter erst durch die Sprachgebärde. Hier stehen Figuren und Handlung schon episch vor dem Geist des Poeten, ehe er anfängt sie reden zu lassen ... ihre gasartige Flüchtigkeit kann er hier nicht verdichten durch die sinnliche Schilderungskraft, womit er Lebensräume vergegenwärtigt. An seinen Dramen, wo die Figuren für sich gelten und erst den Raum um sich her strahlen und wirken müßten, merkt man, wie sehr in Arnims Romanen und Novellen der Raum der eigentliche Held, der Träger

der poetischen Stimmung und Anschauung ist, wie sehr seine sämtlichen Figuren nur verdichtete Räume waren. So starr und puppenhaft, so unbeholfen und tonlos flach, ja so leer geschwätzig, so geruchlos nehmen sich seine Dramenfiguren aus, wenn kein Bühnenwink, kein Szenarium für sie sprechen kann! Kurz, Arnim schaut von der Umwelt aus die Gestalten, nicht aus den Gestalten heraus die Umwelt – Atmosphäre, Schicksal, Handlung – daran scheitert er im Drama, wie jeder geborene Fabulierer daran scheitern muß, ja jeder, dem der Mensch nicht der Sinn der Welt, nicht der Gegenspieler der Götter oder Mächte ist, sondern eine zufällige Ziffer des Weltgeistes.

Arnims Universalpoem, „Die Päpstin Johanna", der Form nach ein dramatisch-lyrischer Roman, dem Gehalt oder der Tendenz nach ein germanisch-katholisches Mysterium, hat Bettina aus seinem Nachlaß herausgegeben. Alles, was Arnims andre Werke nach dem Muster künstlerischer Meister – zumal Goethes – runden sollten, läßt er hier in einem taumelhaften Traumwirrwarr vorübergleiten, und die bloße Lektüre erregt eine Art Schwindel wie das Geschwirr von hundert sekundenlang bezaubernden, bedrückenden, reizenden Nachtgesichten, deren Zusammenhang man beklommen fühlt und nachträglich auch begrifflich deuten kann, ohne daß er auch nur einmal gegenwärtig faßbar würde.

Das Buch, selbst unter Romantiker-Werken an wirbliger Zerfahrenheit ohnegleichen, ist eingeteilt in Perioden, die wieder in einzelne Unterabschnitte sich scheinbar gliedern. Was jemals an Bildungskräften, Lese-Erinnerungen, Landschafts-Stimmungen, Ton-

fällen Arnims Gemüt durchschwang, klingt und flimmert hier flüchtig auf. Das ahnungsvolle Allgefühl eines Geschichts-Mystikers treibt hier sein Gesprudel blasenförmig in Bereiche des Sehens und Sinnens, deren Zeichen ihm fremd oder gleichgültig sind. Es ist als höre man einen Menschen tiefe Gedanken vortragen in Vokabeln einer ihm unbekannten Sprache. Die Symbolik der großen dichterischen Universalwerke wie „Faust" oder „Divina Comedia", die Arnim vorschwebte, faßt in jeden farbigen Abglanz ein allträchtiges Leben dichter oder dünner. Arnim begnügt sich mit dem Geflitter von reflektierten Abglänzen, mit Worten, bei denen er nebenher an etwa anderes denkt, mit Stimmungen von Alb- oder Flugträumen deren Inhalte er vergessen hat.

Als Ganzes betrachtet ist dieses anspruchsvollste Werk Arnims ein verschwärmtes Gefasel, aus dem weder Menschengestalten, Vorgangsreihen noch Raumbilder haften, nur irre Scheine, Stimmungswellen und verlorene Töne da und dort aufschwingen. Die Wirrnis kommt, ähnlich wie schon bei Ludwig Tiecks „Kaiser Oktavianus", nur noch übertriebener und durch die Verstörung einer echteren Natur peinlicher, aus der Mißhelligkeit eines höchst theoretischen Willens zu romantischer Universalpoesie, zu freiem Spiel der Phantasie und Gemütskräfte, zu Überwindung des Verstandes – und echter Vorstellungsfülle, unwillkürlichem Bilderschwall und sinniger Fabulierlust. Der Gattung nach soll die „Päpstin Johanna" ein langes Märchen sein, mit der Aufhebung der lästigen Kausal- oder Finalzusammenhänge, wie die Romantiker sie entzückt den Grimmschen Volksmärchen entnahmen, oder den Erzählungen aus „Tausend und eine Nacht".

Aber während jene alten Geschichten aus dem unschuldigen Überschuß der Einbildungskraft in sinnenfrischer, unvergrübelter, wenn auch nicht unbesonnener Gesellschaft stammten, wußte Arnim schon ganz genau, was die Gattung Märchen sei und was man sich mit ihr erlauben dürfe. Gerade was märchenhaft, arabeskenhaft, verstandesentrückt wirken soll, der lose Übergang jeder Erscheinung in jeden Sinn, jeder Bedeutung in jedes Zeichen, gerade das kommt bei Arnim nicht aus der Fülle des Gemüts, nicht von Scheherazade oder Hans im Glück, sondern von den übergescheiten Professoren aus Jena und Heidelberg. Es ist angewandte Schlegelei, Creutzerei . . . im besten Fall, das heißt, noch leidlich nah an einem glühenden Geiste, unverbindliches Görrestum. Nicht daß Arnim bestimmte zeitgenössische Wissenschaftsfragen als Märchenschnörkel in seine „Päpstin Johanna" einflocht (wie es Brentano mit Literaturzwisten in „Schulmeister Klopfstock" tat) entstellt seinen Versuch, – sondern der überall knarrende Vorsatz, um jeden Preis (zumal um den der Kontinuität, der Bild- und Sinnklarheit, oder gar der Vernunft) märchenhaft, überschwenglich-sinnreich zu sein, weil die Gattung „Märchen" das verlangte. Ein so verständiger Mann wie Arnim mußte bei dem Vorsatz, etwas Göttlich-Unverständiges aus philosophischer Erwägung und aus historischer Kenntnis hervorzubringen, in einen nüchternen Taumel geraten, der seinem ursprünglicher verrückten Genossen Brentano und dem echten Mystiker Novalis minder drohte, dagegen seinem Landesgenossen Ludwig Tieck, einem bis in die Fingerspitzen nüchternen Geheimnisspieler. Von Arnim wie von Tieck gilt: „Doch steht Euch Rausch nicht an!" Des

Novalis „Heinrich von Ofterdingen", soviel philosophische Anregungen aus dem deutschen Idealismus auch hineingearbeitet sind, weilt doch überall in einer Angst und Wollust von Spuk, Wunder und Schauer: als das Werk eines Mannes, der drüben war, und noch seine Theorien umwittert ein gespenstischer Hauch. Brentano wankte immer auf der Grenze zwischen grauenvollem Wahnwitz und leidenschaftlichem Tiefsinn und kam lebenlang nicht aus dem brütenden Kindestum heraus, worin Märchen gedeihen und worin noch Nicolai und Voß Märchen-Wauwaus werden konnten. Tiecks „Kaiser Oktavianus" ist verlogene Mimik eines klugen Kenners mit dem Wissen von Mystik und Märchen ... Arnims „Päpstin Johanna" ist angestrengte Tänzerei eines deutschen Bären, der alles gelernt hat, was es von Herder bis Jakob Grimm über die Volkskunde zu lernen gab, was Friedrich Schlegel in seinem „Gespräch über die Poesie" gefordert, was Görres und Creutzer über die Sage und Kulte der Vorzeit gesammelt und erläutert, was Wilhelm Ritter über die Seelenkräfte der Natur prophetisch-wissenschaftlich verkündet. Aber so wenig Arnim die geschlossene Fülle seiner dichterischen Vorbilder, vor allem Goethes, anders zu deuten und zu nützen wußte als durch wahllose Schwimmversuche kreuz und quer, so wenig war er mit dem eigentlich philosophischen Sinn begabt, der, einerlei wieweit die methodische Schulung reicht, jeder Zeile des Novalis Grund und Abgrund gibt. Die philosophischen Betrachtungen in der „Päpstin Johanna" gehören zu dem bequemen Scheintiefsinn, wie ihn sich der muntere Nicolait Ludwig Tieck kokett aus dem versunkenen, schwerzüngigen Jakob Böhme holte, und straften durch den

huschenden Plauderton ihre Inhalte Lügen. In jeder Banalität Goethes vernimmt man, was er dahinter verbirgt . . . jeder Orakelspruch Arnims bekundet mehr seine Belesenheit als seine Erkenntnis, nirgends deutlicher als in der „Päpstin Johanna", wo die Kluft zwischen vordergründigem Geheimgewäsch und hintergründiger Professorengescheitheit, zwischen Märchentechnik und Schulvorsatz am weitesten gähnt. Wenn Shakespeare im „Sturm" seine Endeinsicht

Wir sind nur solcher Stoff wie der zu Träumen

als ein schlichtes Urwort ausspricht, so wird gleichsam eine durch und durch gelebte Gestaltenwelt natürliche Stimme, weil sie ihre Weisheit nicht mehr in sich halten mag: es ist der Heimgang eines Schöpfers aus seinem All in dessen Sinn. Arnim fängt seine „Päpstin Johanna" schon mit einer Traum-Theorie an und knäuelt, scharrt, rafft und wirft seine Lesefrüchte, seine Landschafts-Schauer und seine Lebenserinnerungen absichtlich zusammen im Glauben, mit dem nachträglichen Durcheinander vergegenwärtige er das ursprüngliche Chaos, und wenn er Vers mit Prosa, Philosophie mit Volkskunde, Menschen mit Dingen, und was immer mit was immer menge, so wiederhole er den Schöpfungsakt, der aus heiliger Einheit die schicksalsvolle Vielheit entwirkt.

Ich fasse zusammen, was Arnim für die deutsche Literatur bedeutet.

Für das Publikum lebt er undeutlich fort als Mitherausgeber von des Knaben Wunderhorn und als Verfasser einiger phantasievoller Novellen und Romane die man kaum zu Ende liest. Solche Gemeinplätze der „allgemeinen Bildung" wenn Niederschlag langen geschichtlichen Daseins, sind zwar meistens flach und

irrig ... begründet selten ganz falsch: sie sind oft ungerecht gegen den menschlichen Wert, selten gegen die geschichtliche Macht. Arnim ist, obwohl persönlich vielleicht die liebenswerteste Seele unter den Romantikern und an Begabungsfülle den Besten gleich, überall nur auf dem zweiten und dritten Plan geblieben, Vermittler und Vermischer von Urtönen, die andre vorgesungen oder von Bildern, die andre offenbart. Er hat keine neuen Eigenweisen, wie sie Brentanos nächtige Inbrunst heraufquälte, aber er ist dessen treuer Gefährte in der Wiederbelebung des deutschen Volkstons. Brentano hat die alten Wander- und Wunder-Klänge erneuert und ermächtigt, Arnim die Heimat- und Berufs-Klänge verschnörkelt und verschwebt. Als Erzähler steht er im Schatten zwischen Novalis oder Tieck (die der historisch-phantastischen Mär zuerst die Bahn gebrochen) und Brentano oder Hoffmann, die diesen Weg bis ans äußerste Ende gegangen. Beginner und Beender oder Übertreiber ziehen die Aufmerksamkeit immer mehr auf sich als die Überleiter, es müßten denn Virtuosen der Schaustellung sein. Auch das war Arnim nicht, ja er wußte mit seinem Pfund nicht einmal kräftig zu wuchern, sondern schüttete es unbekümmert aus, des eignen Reichtums froh und ohne eigentlichen Schriftsteller-Ehrgeiz. So fehlt ihm die prägende, einbrennende, umreißende, ballende, bohrende Gewalt seiner Genossen. Er hat von allen die Atemfrische, die Schnelle der Gesichte, das Glück der Einfälle, aber nicht die Heftigkeit des Griffs, die ungeduldige Inbrunst wie Brentano und Novalis, nicht den Nachdruck des Festhaltens wie Hoffmann. Tieck, dem er an Flüchtigkeit und Leichtsinn gleich, an Sicherheit und Ernst überlegen ist, übertrifft ihn an

Helligkeit und Weite, und war früher da. Arnims echtere und männlichere Historien hatten nicht mehr den Reiz der Neuheit wie Tiecks hurtige und morgendliche Improvisationen. So steht Arnim, ohne den geschichtlichen Ruhm eines entscheidenden Neuerers in unserer Romantik da als der gediegenste Geschichtspoet unter den Arabeskenmeistern, als der redlichste Sittenkenner unter den Zauberkünstlern, als der traumreichste Fabulierer unter den Chronisten.

GEORG BÜCHNER

GEORG BÜCHNER ist während der Leipziger Schlacht in Goddelau geboren als Sohn eines strengen engen Arztes und einer schwungvoll-sinnigen Mutter – ein hübsches, feuriges, begabtes Kind. Vom Vater herrisch erzogen, von der Mutter zärtlich, gleich rasch zum Trotz wie zur Hingabe, kam er zehnjährig aufs Darmstädter Gymnasium. Acht Jahre lernte er da, gelangweilt oder ungeduldig, gestützt durch seinen starken Willen, gefährdet durch verwegene Phantasie, beschäftigt und abgelenkt durch seinen Dichter- und Forschertrieb. In der Naturwissenschaft ahnte er schon früh seine eigentliche Bestimmung – die Poesie empfand er als schönen Überschuß. Der Vater schickte ihn 1831 nach Straßburg, aus dem hessischen Stilleben in das elsässische Klein-Paris mit seinen Gärungen und Mischungen. Dort verdichtete er seine Naturforscherei zu Kenntnissen und seinen Freiheitsdrang, inmitten rednerischen Schwärmens, zu staatlichen Ansichten. Vor leerem Geschwätz schützte ihn sein Mutterwitz (eine Gabe der meisten genialischen Darmstädter, Sturz, Lichtenberg, Merck, Niebergall, Liebig), auch sein medizinisch scharfer Sachenblick, vor öder Krittelei, Genußsucht und Eitelkeit der meisten Fortschritts- oder Rückschrittsliteraten seine Willenskraft, sein jugendlicher Schwung, seine Glut. Sein Dichtertum und seine Wissenschaft rangen in ihm – und dieser

innere Unfriede sah freilich manchmal der modischen Zerrissenheit ähnlich. In Straßburg liebte er heiß und fest eine Pfarrerstochter, die seine Braut werden sollte. Nach vier für seine Bildung und seine Richtung entscheidenden Semestern übersiedelte er, erweitert, gereift, geheizt, 1833 zum Abschluß der Studien in das enge und rüde Gießen, das keinem seiner Ansprüche genügte und ihn zu gewaltsamen Auswegen nötigte. Persönlicher Druck machte ihn empfindlich für den öffentlichen Zwang, womit sich damals kleine Despoten, schlaffe Bürger, verängstete Behörden schützten vor den Sprengkräften der Revolution und der Jugend. Sogar die Romantik, einst ein Sprengmittel, dann ein Reizmittel, diente als Schlafmittel. Büchner, als Poet romantisch, als politischer Jüngling umstürzlerisch, als Naturforscher Freigeist, stieß in Gießen all seine kühnen Fühler an studentischem Stumpfsinn, amtlicher Schikane oder kleinstädtischem Behagen, während zugleich die Sehnsucht nach der Straßburger Geliebten in ihm riß und wühlte. Er erkrankte auf den Tod. Nach seiner Genesung entlud sich sein Ungestüm und Wirkungswille in Umtrieben und Geheimbündeleien, die Erfolg verhießen durch die Lage und Stimmung der hessischen Bauern und durch die europäische Gewitterluft seit der französischen Julirevolution. Büchners verwegene Pläne waren ihm zugleich das Ventil gestauter Kräfte und ein sachliches Erfordernis. Er widmete sich dem Umsturz als Poet wie als Politiker, ohne empfindsam religiöse oder doktrinäre Hemmungen (etwa wie sein mystisch-liberaler Gefährte Weidig). Mit der Überlegenheit seiner Person wird er zum Führer seiner dumpferen und schwächeren Bundesbrüder. Das literarische Zeugnis dieser Jahre

ist sein „Hessischer Landbote", mit der Mischung von reformatorischer und revolutionärer Beredsamkeit .. eine stoßkräftige, blicksichere Flugschrift gegen den satten Besitz und dessen staatliche Beschützer, hauptsächlich für die hessischen Bauern. Das Geheimblättchen wurde verraten, eine Demagogenjagd brachte den Verfasser in Gefahr. Unter Aufsicht des erbitterten Vaters verbrachte er in Darmstadt einige gehetzte und gepreßte Monate. Damals entstand „Dantons Tod". Büchner floh nach Straßburg, dort lebte er auf und wandte sich, von der Politik enttäuscht, wieder der Naturforschung zu und – weniger stet und mehr beiläufig – der Dichtung. Sein Drama, Entladung seiner Traumkräfte wie seiner Triebkräfte, hatte ihm Karl Gutzkows Beifall erworben. Dieser Impresario des „jungen Deutschland" veranlaßte ihn zur Übertragung zweier Dramen Viktor Hugos, für Gutzkows Zeitschrift bestimmte er die Novelle „Lenz", für ein Preisausschreiben des Verlags Cotta sein Lustspiel „Leonce und Lena". In Straßburg schrieb er damals den Woyzeck. An seinem 23. Geburtstag reiste er nach Zürich, der dortigen philosophischen Fakultät hatte er eine physiologische Abhandlung gesandt, für die er promoviert und habilitiert wurde. Fünf Monate lebte er in Zürich seinen akademischen Arbeiten und literarischen Plänen. Den 19. Februar 1836 starb er am Typhus, von allen, die ihn kannten, beklagt als eine hohe wissenschaftliche, dichterische, politische Hoffnung.

Büchner gehört zu den Opfern, nicht zu den Schöpfern und Führern seiner Zeit: weder als Begründer noch als Vollender noch als großer Einsiedler, sondern als Empfänger und Träger von mehreren Strömungen, die sonst nicht so stark oder nicht derart verbunden er-

scheinen, ragt er in der deutschen Seelengeschichte hervor. Wir befassen uns hier nur mit dem Dichter: in ihm kreuzen sich auf einzige Weise die deutsche Romantik, die französische Revolution, der europäische Weltschmerz und die moderne Wissenschaft oder, um diese Fluida mit sinnbildlichen Namen zu bezeichnen: er ist ein Nach- oder Mitgeschöpf von Lenz und Brentano, von Rousseau und Lassalle, von Byron und Heine, von Ludwig Feuerbach und Virchow. So mannigfache Erbschaft wird in ihm neue Person.

Doch nicht diese Zeitspannungen haben ihn gemacht, vielmehr Spannungen seines Wesens haben aus seiner Merk- und Wirkwelt gerade jene schon mächtigen Kräfte und Stoffe angezogen, um sich auszudrükken, um zu *erscheinen*. Er bedient sich oft geläufiger Zeichen, Gleichnisse, ja Tonfälle fertiger Bildung. Sein Gedanke kommt aus zweiter Hand, aus zweitem Aug, doch die Gewalt seines Ausdrucks ist ganz ursprünglich sein Eigen. Die Wucht, womit er die romantischen Spiele und Witze, die byronschen Flüche und Zynismen, die gallischen Freiheitstiraden vorbringt, läßt vergessen, wie oft man all das schon vorher vernommen. Ja er ist ein Ahn des selbstgenügsamen Ausdruckseifers, den man heute „Expressionismus" nennt, und seine Ausdrucks*kraft* bestimmt seinen Ruhm. Sein Ausdrucks*gehalt* würde ihn nur zu den Stürmern und Drängern stellen, zu den Phantasiegauklern und -prahlern der Spätromantik, den Fortschrittsrhetoren des jungen Deutschland, neben Lenz, Klinger, Grabbe, Gutzkow, bestenfalls den jungen Immermann. Er ist nicht, wie Kleist, der andere Ahn der Dynamiker, ein Sonderling, gleichsam von fremdem Stern her in seine Erdenstunde geraten, sondern ein williges Geschöpf

seiner Zeit, mit seinem Widerspruch sogar ihr dienstbar, all ihrer Gesten fähig, wozu die politische Wühlerei wie die romantische Spielerei, das Schwärmen und die Zynik gehört. An Vielempfänglichkeit sind ihm manche Richtungs- und Bildungsgenossen gleich, keiner an Besessenheit und jungem Ungestüm. Zudem: kein deutscher Dichter außer Schiller und Goethe hat mit 23 Jahren mehr geleistet als Büchner und mehr verheißen. Lassen wir die müßige Frage an das Schicksal: was wäre geworden? Die Gestalt und der Lauf eines Menschen gehören zusammen. Wir glauben nicht an den Zufall zu frühen Todes, auch wo unsere Wünsche den Sinn nicht absehen. Jede Erscheinung ist ihr eigener Sinn, und Achill so vollendet wie Nestor. Wie Büchners Werk vorliegt, ist es vollständig. Es zeigt übrigens weniger den Jüngling als den jungen Mann. Nicht mehr die jünglingshafte Einheit von Geist, Seele, Trieb kennzeichnet Büchners Schaffen, sondern die Scheidung, die „Kritik" der Erlebnisse durch den Geist, welche den Mannesjahren zukommt.

Wir haben Büchners Auswahlraum abgegrenzt, eben seine Zeit. Wir wenden uns zu seiner Auswahlskraft, seinem Charakter. In Büchner stoßen sich verwegene Phantasie, hellscharfer Verstand, allempfängliches Gefühl – Kräfte, deren natürlicher Einklang einen Shakespeare, deren bildnerischer Ausgleich einen Goethe, deren willensgewaltiger Bann einen Dante, deren trunkenes Spiel einen Jean Paul begnadet. Es sind die notwendigen Elemente jedes großen Dichters. Doch nur selten glückt die Mischung oder vielmehr (denn nur wir trennen und nennen ja nachträglich einzelne Eigenschaften am Gesamtwesen) nur selten gerät jemand so rund, daß wir keine Lücken, Brüche,

Mängel gewahren. Nur selten erscheint uns das wünschbare Gesetz als wirkliche Person. Den meisten deutschen Poeten, in deren Rang Büchner gehört (zu den Weltdichtern und Gottessehern darf man ihn nicht zählen) fehlt schon eines der Elemente selbst: bei Kleist, Lenz, Brentano die Vernunft, bei Hebbel und Otto Ludwig Quellkraft des Gefühls, bei Grabbe mit seinem Überschuß der Phantasie beides. Büchner ist von Natur vollständiger ausgestattet als seine Verwandten, heller als Kleist, der ihn an Höhe und Tiefe überragt – stärker als Lenz, der ebenso regsam und farbig empfindet, schwellender und schmiegsamer als der tiefgründige Hebbel. Von den meisten Romantikern unterscheidet ihn seine Willenskraft, unzerlöst und unverspielt. Ihn schwächt ebensowenig das Kindstum eines Brentano, Grabbe, Lenau, wie das Weibstum eines Tieck, Heine, Eichendorff oder Mörike: trotz seinem jungen Unmaß ist er mit zwanzig Jahren schon mannhaft und dicht. Die wenigen echten Männer der Romantik übertraf er an Mark, wie Arnim und Görres, oder an Schnelle wie Immermann. Ich spreche hier nur von dem geschichtlichen, nicht vom Privatcharakter, und nur von solchen, die, aus gleichem Geistesklima stammend, etwa den gleichen Zeitgefahren ausgesetzt, mit den gleichen Zeitwaffen ausgerüstet, auf derselben Ebene stehen. Wie fast all diese Zeitgenossen kannte auch Büchner kein schlüssiges Gesetz mehr: so verfiel seine Phantasie dem schon leeren Farbenspiel der sterbenden Romantik, den losgelassenen Reizen aus Shakespeares entrücktem Zauber-All, so geriet sein Verstand in die Gleise der selbständigen Wissenschaft, welche den Stoff der Natur für den Sinn hielt und die Denkmittel für die Weltkräfte, so verlor sich

sein Gefühl bald in den Abgrund des eignen reichen Herzens, bald an die leere Menschheit. Die Liebe hat ihn bewegt, aber weder gefüllt noch geführt. Keine seiner Kräfte überwältigte die andere zu reiner Mischung. Sein Genie arbeitete stoßweise, meist unter äußerem Druck ... alles was ihm gelang ist mächtig jäher Einfall: ein steter, stillhegender Bildnerwille wie der Goethes, ein dichterisch frommer Dauerzustand wie Hölderlins, ein ekstatischer Flug wie Kleists ist ihm fremd. Sein Forschertum war vielleicht seine eigentliche Anlage: sicherer Blick, rasche Verknüpfung, ahnender Spürsinn – er ist zu früh gestorben, um als Gelehrter unsterblich zu sein. Zum großen Politiker gehört Glück und Macht, nicht nur Blick und Wille .. Büchner war ein energischer und gescheiter Treiber, kein erfolgreicher Führer. Daß ihn sein überlegener Gesamtverstand vor der Torheit knabenhafter Schwärmer wahrte, macht ihn noch nicht zum Staatsmann – sein „Landbote" ist reicher an Schwung als an Licht und Kern. Auch seine leichte Abkehr von der Politik nach den Gießener Erlebnissen spricht gegen seinen Staatsberuf – ein echter Täter „kann nicht anders". Kein schöpferisches Gebot der „Idee", kein heiliger Zwang hat, über die Anlagen und Anlässe seiner Person hinaus, ihn besessen: er war ein reiches Genie, das bald in dichterischen Augenblicken sich fieberhaft entlud, bald äußeren Zwang bekämpfte mit den Waffen damaliger Verschwörer, bald in die Rätsel entgötterter Natur lugte mit wachen Sinnen und mit dem freien Verstand. Sein Genie verschmilzt diese Strebungen nicht, doch es befeuert sie. Wir merken wohl ein gemeinsames Herz, ohne Überwölbung des Geistes und Herrschaft des Willens.

Büchners Gestalt ist hinter seinem Werk faßbar, durch viel fremde Bildungsschleier hindurch, in einigen jähen Blitzen. Sein Werk enthält weniger ein Erdenbild, ein Götter- oder Menschtumsbild als die letzten Scheine der sinkenden Romantik, durchzuckt von den frühen Stößen einer eigenen Seele, einer erschütterten Gesellschaft und eines neuen Schauers.

Drei von den vier berühmten Dichtungen Büchners sind Dramen, eine hat man Novelle genannt. Auch sie gibt mehr Lebenszustandsbild als Geschehnisbericht. Das Drama war der Weg für einen so gespannten, tätigen, gepreßten Menschen. Weder ruhiges Gesicht noch reine Schwellung gab ihm das Wort, sondern der Kampf wider vielfachen Druck und ein Drang der Gemeinschaft. So ist er einer der wenigen notwendigen Dramatiker Deutschlands, durch seinen Beginn am verwandtesten dem jungen Schiller. „Dantons Tod" ist wie „Die Räuber" der Ausbruch eines vergewaltigten Willens, nicht wie Goethes „Götz" die Ausbreitung eines reichen Gemüts oder wie Kleists Erstling der Aufstieg eines besessenen Ehrgeizes. Soviel auch an „Dantons Tod" Shakespeare-Nachahmung und Schiller-Bildungserbe sein mag, die Geburt dieser Szenen in der Darmstädter Hatz und Haft, die Stoffwahl und die Formgebung ist dringlich dramatisch, nicht pure Literatur und nicht pures Theater.

Unter den deutschen Dramen gar, die eigens welthistorische Stoffe behandeln, Römer, Staufer, Napoleon oder die Revolution, stammt das Büchners ausnahmsweise nicht aus prahlerischer Phantasie oder biederer Schüler- und Mimenbegeisterung, sondern aus der Seelen- und Schicksalsnähe des Dichters zum Helden oder Ereignis. Büchner war selbst ein wirkungs-

durstiger Agitator wie die Jakobiner, ein feuriger Zyniker voll Schwung und Mark wie Danton und wie dieser vom Verderben bedroht in gefährlichem Wirbel. Dantons Untergang war ein fühlbares Gleichnis seines eigenen Grauens, die französische Revolution der Grund seiner eigenen Zeit, reich an Ähnelungen und Mahnungen. Freilich von Dantons Art und Schicksal aus mußte Büchner in die Revolution sich hineinbilden. Seiner dantonischen Ader dankt dies Drama den Lebensatem. Die zugehörige *Welt* mußte er mit Phantasie und Lektüre erst wärmen und schmeidigen. Über die Kluft zwischen der Darmstädter Biedermeierei und der Pariser Schreckensherrschaft halfen ihm die Geschichtskunde, mimische Einfühlung und literarische Vorbilder. Die Konventsreden und -anekdoten, meist entnommen aus Thiers' Geschichtswerk, die suggestiven Bilder oder Laute Shakespeares, Goethes, Lenzens, Viktor Hugos vermittelten ihm zwischen dem verwandten Gehalt und dem fremden Stoff, wenn seine frische Ergriffenheit nachließ. An diesen vier Vorbildern hat Büchner sich versehen, sie haben ihm den Geist geschlagen: Shakespeare, als der Großmeister allseitiger Menschenschöpfung, tragischer Leidenschaft und bittersüßen Weltspiels, der junge Goethe als der Finder des herzlichen Volkstons und des schlichten Seelentons, Lenz mit den huschenden Nerven und dem mitleidigen Paria-blick, Viktor Hugo durch Redepracht und Elan. Nicht eigentlich Schiller – trotz der unwillkürlichen Brüderschaft mit den Räubern und dem Fiesko . . . Schiller war ihm der „Idealist", der „Stilist", der Entwirklicher. Gegen ihn zumal wendet sich Büchners Bekenntnis aus dem „Lenz": „Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll,

und wir können nicht was Besseres klecksen. Unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut." Wir haben nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern töne es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen ... alles übrige könne man ins Feuer werfen. Es ist das Verlangen nach „Leben" um jeden Preis, nach einer Erneuerung der Sturm- und Drang-„Natur". Auch zwei Menschenalter vorher hatte man sich auf Shakespeare und das Volkslied berufen – der junge Goethe hatte damals geführt. Und jedesmal bedeutete der Ruf nach *Natur* auch Auflösung der jeweils für „künstlich" geltenden Form. Um 1770 ging er gegen die französische Konvention, um 1830 gegen den griechelnden oder gegen den gotelnden Stil.

Aber noch näher, nüchterner, nackter wollte Büchner die Natur. Der Sturm und Drang hatte die Romantik noch vor sich und in sich – Büchner auch diesen Verschönerungstraum hinter sich. Als enttäuschter Romantiker ist er skeptisch und zynisch geneigt, Lebenswahrheit besonders im Bösen, Häßlichen, Niederen zu suchen, die sogenannten Ideale zu entlarven, das Menschentum in seiner Blöße zu überraschen mit einem höhnenden Ecce homo. Er vergötzt auch die Natur nicht mehr, wie es noch die Lenz und Klinger getan: auch in der naturtrunkenen Verherrlichung des Lebens hätte er Idealismus gesehen. Er war Mediziner, er meinte die Schwächen auch der Natur zu kennen.

Und sein Verstand leuchtete zynisch in die Geschehnisse seiner eigenen Lebensfülle, ohne sich deswegen als ihr Herr zu wissen. Der Geist schien entthront, ohne daß die Natur deshalb zur Göttin geworden wäre. Während also der Sturm und Drang sich seiner vermeintlichen neuen Natürlichkeit freute, litt Büchner daran. Dieser Kampf zwischen unwillkürlicher Lebenskraft und Geistesekel aus vermeinter Einsicht ist der Gehalt von Dantons Wesen, zugleich der Grund seines Unterganges. Er ist zu glaubenslos, zu enttäuscht, um das Leben festzuhalten, so sehr es animalisch ihn treibt. Die anderen, matter, lebensärmer, dürftiger als er, haben entweder Ideale und Grundsätze, wie Robespierre und Saint-Just – oder Begierden, Zwecke, Leidenschaften – lauter lebenerhaltende Wähne. Danton hat nur die natürliche Fülle ohne einen geistigen Grund oder Sinn dafür. Dies lähmt ihm den Willen zum Leben. Er hat die Revolution kraft des Triebs nachtwandlerisch eine Zeitlang beherrscht, er geht unter, sobald er sich besinnt.

Zwischen dunkler Lebenskraft und heller Sinngebung führt er ein Dasein der „*Stimmungen*", und wie dieser Seelenzustand Büchners und seines Dramenhelden neu in der Geschichte ist, so auch die dichterische Form, wodurch er sich bezeugt. Nicht als Weg zu einem Ziel oder als ein Fluten der Leidenschaft, sondern als Wechsel von Stimmungen vollzieht sich Dantons Schicksal, und Echtheit der Stimmung ist der neue Naturalismus Büchners gegenüber dem Naturalismus der Charaktere, der Sitten, der Räume. Stimmung ist der Nu zugleich räumlichen Daseins und seelischen Ablaufs. Shakespeare ist auch dessen szenischer Meister. Ich erinnere an den Garten des Romeo, die

Heide Lears, die Terrasse Hamlets. Doch werden bei Shakespeare Stimmungen nie selbständig. Sie bleiben Farben und Töne einer Gestaltenwelt. Erst Büchner löst die Einzelaugenblicke heraus, seine Gestalten sind selber nur schwingende Stimmungsscheine. Vorbereitet war diese Stimmungsdramatik durch die Wiedergeburt des Volkslieds seit Herder. Den animalischen Husch, den plötzlichen Naturlaut, den schnell aufsteigenden und verwehenden Alltagsruf der Begegnisse, Ereignisse und Erlebnisse macht Büchner erst zum eigentlichen Träger des Dramas – nachdem schon Shakespeare und seine deutschen Jünger sich dieses Zaubers gelegentlich bedienten.

Büchners Dramen sind volksliedartig oder balladisch entstandene Szenenreihen. Im „Danton" quillt diese animalische Eingebung so frisch, daß sie sogar Revolutionstiraden und Sturm- und Drangphrasen mitreißt. Abgegriffene Wortinhalte läßt sein Stegreifton wie Urlaute wirken. Dabei ist Büchner (ohne die Sprache aus neuer Weltsicht zu verwandeln oder zu bereichern) durch seine zynische Lockerung ein Meister im überraschenden Gleichnis. Gern verknüpft er erhabne und anspruchsvolle Vorstellungen mit ekligen und gemeinen, wie Hamlet auf dem Friedhof. Erfinderisch ist er im geschlechtlich Grotesken und Gruseligen, kraft einer sozusagen medizinischen Romantik.

Auf *Stimmung* beruht das Werk, nicht auf Handlung, nicht auf Charakteren. All diese für frühere Dramatiker endgültigen Werte sind aufgehoben und aufgelöst in den dramatischen Nu, das spontane Gesicht eines menschlichen Hier und Jetzt. Die Spielsäle, die Wirtshäuser, Gefängnisse, Parlamente, Straßen und Plätze sind die Augenblicksräume . . . Danton, Robes-

pierre, Saint-Just, Laflotte, Lucile, Julie die Augenblickspersonen ... die Liebeleien, Staatsaktionen, Kerkerküsse und -seufzer, Gassentrubel und Hinrichtungen die Augenblicksgeschehnisse für das Schwingen einer aufgewühlten Seele. So erscheinen Büchners Grübeleien und Todesschauer, mondscheinige Liebe und bitterer Ekel, harter Trotz und entzückte Schwebe in mimischen, jähwechselnden Wunschbildern, Angstbildern, Hohnbildern. Nur Danton selbst ist aus des Dichters Herzen empfangen, obgleich auch er nicht wie ein shakespearischer, goethischer, schillerischer, kleistischer Held durch seinen dauernden Sinn (Eigenschaft, Leidenschaft, Problem) von sich aus lebt, sondern nur durch die Lebendigkeit der Stimmungsaugenblicke, worin er vorkommt. Die anderen Figuren vollends sind entweder Gegensatzfiguren bis zur Schablone oder Kopien von Vorbildern aus Shakespeare, wie Lucile, oder energische Fratzen wie Laflotte. Zumal den Robespierre und den Saint-Just stellt Büchner mittels ihrer aus Thiers übernommenen Reden wider den lebensvollen Tat- und Genußschwelger Danton, den sinnlichen Schicksalsmann, als die lebensarmen, heimlich neidischen Tugendbolde und Vernunfteiferer. Von den vielen episodischen Figuren vertritt jede entweder einen Standpunkt oder einen Beruf oder ein Laster oder ein Leid – und nur ihr Nebeneinander, Durcheinander und die rasche Vieltönigkeit ihres Zusammenspiels läßt sie als selbständige Geschöpfe erscheinen für den Augenblick. Dies ist ihre Echtheit und Büchners dramatische Meisterschaft: das unwägbare Fluidum der Begegnungen, Abschiede, Aufläufe als solcher, der gesprächige Schimmer von Unruhe, Mattigkeit, Lust und Graun, Angst, Wut und

Wahn. Diese vor- oder nachgestaltlichen Stimmungen leben, die unter- oder überbegebnishaften Augenblicke täuschen Caraktere und Handlung vor. Sie haben die Wahrheit von flüchtigen Scheinen, nicht von vollen Gebilden – doch sind es *wahrgenommene* Scheine, ungreifbares Schwingen in szenischem Griff.

Was „Dantons Tod" über Goethes „Götz" hinaus im Drama, das leistet der „Lenz" über den "Werther" hinaus in der Erzählung: er löst und hebt die *Stimmung* aus dem Fug von Gestalt und Geschehen. Büchners Novellenbruchstück enthält eines genialisch überreizten Gemüts Wanderschaft in den Wahnsinn, seine Aufschwünge, Abstürze, Rasten mit ihren Orten und Anlässen – auch hier das Zusammensehen des Sinnenraums mit dem Seelenzustand, wie im Werther, aber eine Vereinzelung und Steigerung der *Augenblicke* weit über den Werther hinaus. Das Fieber (das bei Goethe sich allmählich entzündet) ist hier der Grund des Ganzen, und jedes Gefühl oder Gesicht Lenzens setzt bereits seine Zerrüttung voraus. Alles ist wühlender, heißer, fliegender – und auch hier gilt das Augenmerk den gesonderten, jäh wechselnden Stimmungen des Opfers, nicht seinem Geschick. Oder vielmehr Charakter und Geschick erscheinen uns nur als *Stimmungsaugenblicke*. Werthers Leiden kommen aus einer Erschütterung, in die eben solch reiches Herz geraten mußte, das Herz dieses naturvollen und lebensdurstig weichen Menschen. Lenzens Leiden ist geradezu die Auflösung des Ich in seine einzelnen Eindrücke und Gefühle. Werther vernichtet sich selbst, Lenz verliert sich, ja, er hat sich verloren, schon als er seinen Weg antritt und sucht sich vergebens – jedes Erinnern, jedes Begegnen, jedes Sehen und Sinnen hindert ihn

an der Heimkehr in sein Selbst, raubt ihm die ersehnte Sammlung. Und das rege All, das den Werther zersprengt, das er dennoch bis zuletzt hegt, zerflattert für Lenz in tausend Eindruckszeichen. Dabei hat er die Eindrucksschärfe, die Sinnenfeinheit, das zarte Getast eines Fieberkranken und die Geisteshelle eines noch nicht zusammengebrochenen Irren, die bis zum Zerreißen gespannte Denksucht und Denkangst des beginnenden Wahnsinns.

Doch weniger die Seh-Art des „Lenz", wovon die Psychiatrie lernen mag, als die Stimmungsgesichte geben dem Werk sein dichterisches Gewicht . . . Landschaften von traumhafter Schwebe, klar und entrückt zugleich, und das innige Schwingen des zarten Herzens vor Menschen, Dingen, Ereignissen, all das fiebrig glühend und geistig webend gebannt in eine Sprache, deren erst dieser Zustand fähig ist bei einem Genie. Die Lockerung und Reizung hat hier aus der schlichten Prosa neue Zwischen- und Untertöne herausgeholt, die im Werther fehlen, und die Unrast schafft eine mitreißende Schnelle. Die Grammatik selbst hat Eile und entledigt sich jeden nur logischen Gepäcks. Alles wird Vorgang, Gefälle, Flucht und doch zugleich Druck, Wucht, Gesicht. Drei Beispiele – ein Bewegungsbild: „In den Hütten war es lebendig, man drängte sich um Oberlin, er wies zurecht, gab Rat, tröstete, überall zutrauensvolle Blicke, Gebet. Dann rasch ins praktische Leben, Wege angelegt, Kanäle gegraben, die Schule besucht." Ein Ortsbild: „Auf dem kleinen Kirchhof war der Schnee weg, dunkles Moos unter den schwarzen Kreuzen; ein verspäteter Rosenstrauch lehnte an der Kirchhofsmauer, verspätete Blumen dazu unter dem Moos hervor, manchmal Sonne, dann wieder dunkel." Ein

Seelenbild: „Er ging mit sich um wie mit einem kranken Kinde. Manche Gedanken, mächtige Gefühle wurde er nur mit der größten Angst los, da trieb es ihn wieder mit unendlicher Gewalt darauf, er zitterte, das Haar sträubte sich ihm fast, bis er es in der ungeheuersten Anstrengung erschöpfte.“ Nur noch Jean Paul – nach Shakespeare – hat vor Büchner mit solchem Sage- und Sehgriff die Zustände des hellfühligen Wahnsinns gebannt – Büchner ist weniger reich und hoch, dafür schlichter, fester.

Der „Lenz“ ist ein kühner Vorstoß Büchners ins Unbetretene über „Werther“ hinaus. „Leonce und Lena“, neuerdings im guten wie im argen überschätzt, ist ein Rückfall in die bloße Literaturkomödie der Romantik nach Shakespeares Muster. Doch ohne freudige und ritterliche Gesellschaft kann kein Märchenspiel dieser Art gedeihen. Das bloße Einzelgenie kann keine Komödie hervorbringen. Auch Brentano, überreich an Witz und Poesie, hat auf Bestellung eine papierne Farce hervorgebracht, als er die bürgerliche Komödie mit der poetisch geistigen ersetzen und verdrängen wollte in seinem „Ponce de Leon“. Büchner ging es ebenso, als er auf Brentanos Spuren sein „Leonce und Lena“ schrieb. An einzelnen guten Scherzen, lustigen Fratzen und zumal an der phantastisch glaubwürdigen Lokalmalerei fehlt es nicht, an schnurrigen Einfällen aus der deutschen Kleinstaaterei und über sie. Doch das Ganze kommt aus der literarischen Nachahmung Brentanos, Tiecks, Shakespeares, aus gewollter und darum unwirksamer Laune, aus schwitzendem Willen zum beschwingten Witz, aus fleißigem Leichtsinn. Es waltet darin eine Pedanterie der Komik, die kein wirkliches Lachen oder Lächeln auf-

kommen läßt, und die zarte Grenze zwischen der überlegenen Heiterkeit des tiefsinnigen Ironikers und dem stumpfen Spaß des Hanswursts wird beständig verletzt. Doch der eigentliche Mangel ist die papierne Herkunft des Lustspiels: die sämtlichen Gestalten und Motive sind nicht spontane Einfälle, sondern aufgeputzte Literaturschablonen: die schwärmerische Prinzessin, der romantisch gelangweilte halb ironische, halb empfindsame Prinz, der phantastische Lustigmacher, der Dümmling von König und die Zierlinge und Puppen von Schranzen sind aus zweiter und dritter Hand. Nicht nur ihren Stoff, sondern ihren Gehalt und ihre Form, ihre ganze Witzart und Ulktechnik schon finden wir in Tiecks Zerbino, in Brentanos Ponce de Leon oder Lustigen Musikanten. Was Büchner aus Eigenem dazu gegeben, einige politische Bosheiten und besonders die Zoten, genügt doch nicht, um dem Versuch mehr zu sichern als den Beifall literarischer Modegecken oder Altertumsforscher. Zur lebendigen deutschen Dichtung gehört es nicht, auch der Ärger der Spießbürger kann es nicht auf die Dauer beleben. Es gehört nicht einmal zu den ursprünglichen Zeugnissen von Büchners Art – es ist ein literarischer Abweg in die verlassene Romantik. Sein echter Witz, geboren aus dem tragischen Riß zwischen Natur und Geist, zwischen Welt und Wunsch, nicht aus dem Spiel der überspannten oder überlesenen Phantasie, kommt nicht absichtlich in seinem Lustspiel, sondern unwillkürlich in seinen Tragödien zu Wort.

Das echteste, büchnerischste seiner Werke ist „Woyzeck". Hier hat ihn kein Muster abgelenkt, keine Vorlage belastet. Das Trauerspiel skizziert in wenigen gedrängten Szenen den Zustand eines armen Soldaten,

der von seinen Vorgesetzten mißbraucht und mißhandelt von seiner Liebsten getäuscht, zum Mörder wird. Die Zeitungsnotiz von dem Verbrechen und der Hinrichtung eines gewissen Woyzeck gab Büchner den Wink. Ihn reizte wohl bei diesem Falle zunächst das kreatürliche Mitleid. Der Menschheit Jammer faßte ihn an und wies ihm das Opfer mit seinem öden Tagewerk und kargen Glück, echt, dumpf, eng, gedrückt und gestoßen von Zufallsgeschöpfen – das ganze Drum und Dran des bösen, niedern, albernen und unergründbar wirklichen Alltags. Büchner kam gerade von Lenz her, der zuerst in schlichten Leidensfiguren die Schicksalsluft bürgerlicher Gemeinheit gezeigt hatte, ohne Freiheitslärm und Rührseligkeit. Er war empfänglich für die Harfnerstimmung: „Ihr laßt den Armen schuldig werden." Doch: mag Büchner auch zuerst eine soziale Anklage gemeint haben: entstanden ist weder ein Tendenzstück noch eine Elendsstudie, sondern ein Schicksalstraum aus unterer Sphäre. Die Gesellschaftsschicht ist im Woyzeck eine *Stimmung*, wie im Macbeth das Schottland, im Romeo der Süden, im Sturm die Zauberinsel, entledigt aller Zwecke, der Politik, der Moral, ja selbst der Vernunft. Hier wacht nur die Schicksalslandschaft mit ihren Seelenwesen. Diese simple Dichtung wirkt durch den szenischen Zauber einer echten Vision, ebenso verschieden von der erlernbaren Bühnenkunst wie von der unerlernbaren Gesinnungs- oder Bildungssprache großer Geister. Mit beiden kann er vereinigt sein, an sich ist er davon unabhängig und im „Woyzeck" wirkt er mit ausschließlicher Eigenheit.

Die balladenhafte Empfängnis, die beim „Danton" noch viel spröden Bildungsstoff trug, erscheint beim

„Woyzeck" unbeschwert von außer- oder vorbüchnerischem Gehalt. Hier ist seine nachtwandlerische Sicherheit in der Wahl des stimmungbannenden „Augenblicks" aufs höchste gesteigert. Kein psychologisches Bohren, kein schilderndes Raumabtasten, kein sinnvolles Verknüpfen, sondern ein Traum, der befiehlt und im knappsten Wort seinen sicheren Vollzug findet: alles Gesagte schafft hier unmittelbare Seelen- und Sinnenerscheinung, ohne zu begründen, zu verknüpfen, zu deuten. Hier lebt wie im „Lenz" und im „Danton" der gesichtige Nu aus sich selbst, nicht aus der Mythe wie bei den Alten, nicht aus dem Menschenall wie bei Shakespeare, nicht aus einer durchwaltenden Gesinnung wie bei Lessing oder Schiller, nicht aus einem bildnerischen Gefüge wie bei Goethe. Jede Szene ist ein selbstgenugsames Gesamt: wirklich ohne ein Vor- oder Nachher, denn nicht der Zusammenhang, sondern die Gegenwart gibt ihr den Sinn. So wenn Woyzeck im Feld vor der Stadt gehetzt beinahe tierisch sein Unheil wittert und seine Dumpfheit zugleich mit seiner Ahnung in fast biblischem Ton ausbricht: „Wie hell! ein Feuer fährt vom Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen! Wie's heraufzieht! fort!" Oder wenn die Weiber den Tambourmajor beim Zapfenstreich begaffen. „Was ein Mann! wie ein Baum! Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw'!" Man gewahrt den Kerl, seine verführerische Mannspracht, und das sinnliche Wanken des Weibchens in zwei Worten gedrungener Daseinskraft – das läßt sich nicht machen. Daß überall Volkslied und Bibel anklingt, ist nicht Stilmache, sondern echte Verwandtschaft des Ursprungs. Seherisch wie die Propheten, animalisch wie das Volkslied – so zieht Büchners Trauerspiel Woyzeck

unwillkürlich die Fluida aus deren Dunstkreis an oder erregt sie neu. Bis in die genauen Fratzen des Doktors, des Hauptmanns hinein, in die wimmelnde, lärmige Tierbude, in den stickigen Kramladen greift und fährt das mimische Wort des Dichters und beleuchtet als begnadeter Wink, als herrischer Einfall eine Gegend ringsum, ein Schicksal vor und nach, ein Geschöpf durch und durch. Noch zwei Beispiele: Ein Zimmer in der Kaserne: Andres und Woyzeck in einem Bett. W.: „Es redt immer: stich stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer." Andres: „Du mußt Schnaps trinken und Pulver drin, das schneid't das Fieber." Oder der Kauf des Mordmessers beim Trödler: Jude: „Zwee Grosche." W.: „Da" (geht). Jude: „Da! Als obs nichts wär, und es ist doch Geld, der Hund!" Das ist nicht Milieuschilderung oder Seelenmalerei, sondern Kräftegesicht. Mit einem Minimum von Zeichen ein Maximum von Zeigung. Vor Büchner findet sich dergleichen nur bei Shakespeare, im Urfaust, nach ihm manchmal bei Wedekind und bei Strindberg – ich rede hier nicht vom Inhalt der Vision, sondern von ihrer Kraft. Unecht nachgeahmt wird das jetzt freilich massenhaft.

Büchner kennt nicht die Wortlust der Sprachschöpfer und Redekünstler. Er liebt das Wort nicht als Klang, Sinn, Glanz, nur als Griff, Stoß, Blick. Es wuchtet um so nachdrücklicher, weil kein Gelüst oder Zweck ihm befiehlt, nur das Gesicht. Auch die spärlichen längeren Reden, wie die des Handwerksburschen, Doktors, Marktschreiers, sind Mimik, nicht Rhetorik. Dabei ist Büchner kein einsamer Ekstatiker wie Kleist: sein knappes Traumwort ist stammhafter und erdnäher, darum leichter und lockerer als Kleists dun-

kel flutende oder stürzende Verswirbel. Er ist Hesse, ja Darmstädter. Er hat seinen Landsleuten wacker auf den Mund geguckt, er spricht ihnen nicht volkstümelnd nach, aber was an Traum und Schauder im Volk schläft, das wacht bei ihm auf in kurzen Schreien, Seufzern, Trieblauten. So entspringen echte Volkslieder, so ist mitten in später Bildung der „Woyzeck" entstanden: kein literarisches Volksstück, sondern mimischer Traum dumpfen Volkes im Wort eines hellen Genies.

Genie, das ist Büchner vor allem, im prägnanten Sinn des lateinischen Wortes: Träger von geheimnisvollen Mächten über- oder unterpersönlicher Herkunft. Das braucht noch kein großer Mensch zu sein, der ein höheres Gesetz, Maß oder Bild bringt. Das Genie gibt uns einen neuen Schauer. Büchner hat uns den Kreis des Schönen, Weisen, Edlen nicht erweitert, doch kein zweiter deutscher Dichter hat etwas ursprünglicher „Geniales" geschaffen als den Woyzeck, gleichviel wie man vom reinen *Menschen*wert des Werkes denkt. Nur ein Bezauberter konnte dies finstere Gesicht bannen. Mit der Vernunft läßt es sich nicht durchdringen, und seine Idee ist kaum zu bezeichnen. Was im bürgerlichen Trauerspiel Gesellschaftsrüge, Notschrei, Mitleidsmalerei, Psychologie war, das glüht im Woyzeck hinab in das vormenschliche Mächtereich. Kein Deutscher, der das Arme, Trübe, Böse zeigen wollte, hat so nah an seine Grundlage gerührt wie Büchner.

INHALT

Vorwort 7
Friedrich Schlegel 9
Schleiermacher 141
Clemens Brentano 277
Ludwig Achim von Arnim 337
Georg Büchner 375

Die Aufsätze wurden zuerst in anderer Fassung veröffentlicht: Friedrich Schlegel im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1927 / Friedrich Schleiermacher in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte 1924 / Clemens Brentano in der Zeitschrift für Deutschkunde 1928 / Ludwig Achim von Arnim als Privatdruck der Frankfurter Gesellschaft der Goethefreunde 1929 / Georg Büchner in der Zeitschrift für Deutschkunde 1929